



Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

*Bakalářská práce*

Rebeka Čejchanová

Komentovaný překlad: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert.*

München 2001. Vybraná kapitola.

A Commented Translation: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert.*

München 2001. Selected Part.

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Monika Žárská

## Zadání

Zadaný text přeložte do češtiny a svůj překlad doplňte překladatelským komentářem v rozsahu min. 20 normostran. V komentáři nejprve celkově charakterizujte výchozí text: uveďte, s jakým cílem byl text napsán a jaké stylistické postupy autor volí k dosažení svého záměru. Dále popište, na jaké problémy jste v překladu narazila, a zdůvodněte použité překladatelské postupy a nezbytné posuny, které jste v překladu provedla na úrovni lexika, syntaxe a především v rovině stylistické. Postupujte přitom od celkové koncepce svého překladu k dílčím řešením. Komentář opatřete bibliografickým soupisem použitých primárních i sekundárních zdrojů, včetně internetových.

## Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí své bakalářské práce paní Mgr. Monice Žárské za ochotu a čas, který mi věnovala během konzultací, a za všechny cenné rady a připomínky. Veliký dík za podporu při vzniku této práce a po celou dobu studia patří mé rodině.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla použita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. ledna 2015

Podpis

## Abstrakt

Tato bakalářská práce obsahuje dva hlavní oddíly. První část je věnována překladu předmluvy a vybrané kapitoly z knihy německého kunsthistorika Uwe M. Schneedehe, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, z němčiny do češtiny. V druhé části práce je překlad opatřen překladatelským komentářem, jehož východiskem je překladatelská analýza výchozího textu. Dále je v komentáři stanovena překladatelská koncepce a metoda a popisuje se strategie při řešení problémů, které při překladu vznikly na rovině lexikální, morfosyntaktické, stylistické a pragmatické. Poslední oddíl je věnován typologii překladatelských posunů ve vztahu k překládanému textu.

Klíčová slova: komentovaný překlad, překladatelská metoda, překladatelská koncepce, překladatelská analýza, překladatelský posun, překladatelský problém, primitivismus, avantgarda, moderna

## Abstract

This bachelor thesis comprises two main parts. The first part features the Czech translation of a preface and a selected chapter from *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, a book written by a German art historian Uwe M. Schneede. In the second part of the thesis, the translation is provided with a translation commentary. In the commentary, a translation-oriented analysis is carried out, followed by setting of the translation approach and method. Furthermore, translation problems at lexical, morphosyntactic, stylistic and pragmatic levels including proposed solutions are described. Finally, translation shifts are categorised in regard to the translated text.

Keywords: annotated translation, translation method, translation approach, translation analysis, translation shift, translation problem, primitivism, avant-garde, modernism

## Seznam zkratk

O – originál

P – překlad

## Obsah

1. Úvod	10
2. Překlad	11
3. Překladatelská analýza	36
3.1 Vnětextové faktory	36
3.1.1 Autor a jeho cíl	36
3.1.2 Adresát	37
3.1.3 Médium	38
3.1.4 Pragmatické vlivy času a prostředí	38
3.1.5 Příležitost	39
3.1.6 Funkce	39
3.2 Vnitrotextové faktory	40
3.2.1 Téma a obsah	40
3.2.2 Presupozice	41
3.2.3 Výstavba textu	41
3.2.4 Nonverbální prostředky	42
3.2.5 Lexikum	42
3.2.6 Syntax (morfosyntax)	43
3.2.7 Suprasegmentální rysy	45
4. Překladatelská koncepce a metoda	46
5. Strategie řešení překladatelských problémů	48
5.1 Lexikální rovina	48
5.1.1 Vlastní jména	48
5.1.2 Termíny	49
5.1.3 Kompozita	50
5.2 Morfosyntaktická rovina	51
5.2.1 Neurčitý člen	51
5.2.2 Neosobní konstrukce	52
5.2.3 Nominalizace	53
5.2.4 Rozvité atributy	56
5.2.5 Vyjádření přímé a nepřímé řeči	57
5.2.6 Slovosled	58
5.2.7 Dělení vět	60



5.3 Stylistická rovina	61
5.3.1 Frazémy	61
5.3.2 Výrazy se stylistickým příznakem	62
5.4 Pragmatická rovina	63
5.4.1 Vnitřní vysvětlivky	63
5.4.2 Názvy kapitol	65
5.4.3 Pragmatika času a místa	65
6. Typologie překladatelských posunů	66
6.1 Simplifikace a nivelizace	66
6.2 Explikace a intelektualizace	67
7. Závěr	68
8. Bibliografie	69
Příloha: text originálu	

## 1. Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl vytvořit český překlad vybraného dosud nepřeloženého textu v němčině; v druhé části práce se k tomuto překladu bude vázat teoretická reflexe v podobě překladatelského komentáře. Vybraná kapitola textu ve výchozím jazyce pochází z publikace *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, jejímž autorem je německý kunsthistorik Uwe M. Schneede. Překlad této kapitoly, jež se tematicky zaměřuje na vliv „primitivního“ umění na avantgardní umělecká hnutí prvních dvou dekád minulého století, je doplněn o překlad předmluvy k celé knize. Překladatelský komentář poskytne vysvětlení k rozhodnutím, která určila výslednou podobu překladu, a popíše strategii řešení překladatelských problémů, jež se při překladu vyskytly na rovině lexikální, morfosyntaktické, stylistické a pragmatické. Závěr práce bude patřit kategorizaci překladatelských posunů.

## 2. Překlad

### PŘEDMLUVA

Na počátku století pracovali ještě průkopníci moderny jako Paul Cézanne či Edvard Munch na svém pozdním díle, zároveň již začínaly avantgardy v čele s mladým Pablem Picassem chystat své nové obrazy. Na konci tohoto 20. století již nežily umělecké hvězdy poválečné doby, Andy Warhol a Joseph Beuys, pojem umění se podstatně rozšířil a zdálo se, že malířství nahradila média. Umění 20. století charakterizuje nezměrná, někdy zdánlivě nepřehledná rozmanitost, prostupovaná rychle za sebou následujícími změnami a poháněná různými utopiemi. Jeho příběh lze proto jistě vyprávět mnoha způsoby.

Toto ohlédnutí z perspektivy právě započatého nového století vychází chronologicky z charakteristických témat přesahujících jednotlivá umělecká hnutí. Nejsou však přitom opomenuty významné umělecké osobnosti ani klíčová umělecká hnutí; úhel pohledu se mění případ od případu.

Zvláštní pozornost je přitom věnována uměleckým druhům, které měly v daném období formálně i obsahově vedoucí úlohu – tedy v první polovině století malířství, v druhé polovině umění objektu. Všimneme si nutně také nástupu novějších médií do dějin umění. Z žánrů jako divadlo nebo film se budeme zabývat takovými příklady, jejichž hnací silou byli výtvarní umělci.

Úchvatným obrazům, jež každý z umělců dával své době, disparitnosti uměleckých jevů a estetickému šoku, který určoval celé století, nepřísluší z mého pohledu žádný předpřipravený pojmový systém nebo vývojový model. V polovině 20. století se ještě mohlo zdát, že všechno odnepaměti a zcela nevyhnutelně směřuje k abstrakci. Mezitím jsme však dospěli k poznání, že v celkovém obrazu umění tohoto století převažuje rozličné estetické zpracování nejrozumnějších dílčích aspektů životní reality; odmítnutí konkrétních obsahů tedy bylo jen přechodným.

Co by mohlo být jednotícím rysem umění 20. století napříč různými uměleckými rukopisy, podněty a proudy? Možná ona od počátku programově sledovaná *mnohotvárnost* umění, kterou Vasilij Kandinskij teoreticky vystihl již v roce 1912 – od věrného obrazu přes abstrakci až k samotné věci a materiálu. Dalším leitmotivem byl *primitivismus*, přesněji řečeno potřeba začínat s uměním – jakoby beze vší zátěže – neustále od nuly a „stvořit tak nový svět“, jak napsal již v roce 1894 August Strindberg. K tomu se přidal

*protest*, namířený, slovy Picassovými, „proti všemu“, protest, který pramenil z nevole vůči stávajícímu stavu, především však znamenal vědomé porušování převládajících praktik ve výtvarném umění i vytrvalé odmítání platných *uměleckých pojmů* – a z toho plynoucí jejich neustálé *rozšiřování*. Konečně – od vídeňské secese přelomu století přes Bauhaus dvacátých let až po Josepha Beuyse a dále až k rozšíření záběru umění v devadesátých letech – touha jednotlivé umělecké druhy, média a styly znovu v obsáhlých *syntézách* spojit dohromady, přičemž občas vyvstává utopie dokonale propracovaného světa umění.

Na straně pozorovatele, tedy na straně recepce, byla charakteristickým rysem 20. století bezpochyby *otázka, co je to umění*. Umění je to, co dělají umělci, prohlásil jednou kunsthistorik Werner Haftmann a Ernst Gombrich pak, že neexistuje umění, nýbrž jen umělci. A to znamená: umělci svým dílem upravují měřítko, neustále posouvají hranice. Ale definice se proměňují spolu s uměním, které umělci tvoří, a jednou ze zásadních vlastností umění je, že se mění. Podle výroku kunsthistorika Wenera Hofmanna, že „umění je to, co jako umění přijmeme“, je přitom zřejmé, že s postavením umělce musí jít ruku v ruce společenské uznání přinejmenším v rámci instituce umění.

Krátce ještě k pojmům. Z dohody platné v novějším bádání plyne, že jako „avantgardy“ se označují ta umělecká hnutí prvních dvou dekád 20. století, jež se víc a víc odvracela od obsahů, uznávala výtvarné prostředky jako autonomní a přitom se odvážným způsobem specializovala. „Modernou“ se ve 20. století myslí rozsáhlý duchovní proces obnovy, který začal v 19. století, zahrnul do sebe všechny avantgardy, působil ještě dlouho v průběhu století a, co se obsahu týče, obohatil životní realitu o nové otázky, vize a utopie.

Čeho se má držet ten, kdo chce příběh umění 20. století vyprávět? Snad pohledu Fritze Burgera, autora prvního *Úvodu do problematiky současného malířství* (1913): „V umění musí člověk umět myslet spolu s umělcem.“ Prožitek současného umění a setkání s umělci, která probíhala po více než tři desetiletí, daly vzniknout těmto Dějinám umění.

Nebylo by je možné zrealizovat bez těchto četných podnětů, za něž vděčím navíc i spisům svých přátel a kolegů, především Wenera Spiese, Güntera Metkena, Laszla Glozera, Armina Zweiteho, Hanse Beltinga a Wenera Hofmanna. Mé díky za velkou důvěru patří nakladateli Wolfgangu Beckovi. Poděkování náleží také Karin Bethové za

pečlivou redakční práci na rukopisu a Wolfgangu Michaelu Hankemu za kreativitu a trpělivost, kterou věnoval grafické úpravě knihy.

Své ženě děkuji za neúnavnou ochotu k diskuzi.

Hamburk, duben 2001

*Uwe M. Schneede*



Pablo Picasso, *Ženský akt*, studie k *Avignonským slečnám*  
Sammlung Heinz Berggruen, Berlín

## 2. AVANTGARDY A PRVOPOČÁTKY: ZDIVOČET A STVOŘIT NOVÝ SVĚT 1905–1915

### POKROK A UMĚNÍ

Industrializace, světové výstavy oslavující vynalézavého ducha, vzrůstající se měšťanstvo 19. století, věda a technologie počínajícího 20. století: pokrok byl všeobecnou maximou. Snadno bychom se domnívali, že to byli především umělci, celí diví po všem novém, kdo se nadšeně vrhal do tohoto širokého proudu změn. A opravdu, umělecká abstrakce byla až do nedávné doby nahlížena v úzké souvislosti s dobovými přírodovědnými poznatky, jako by i ona byla pokrokem, jak jej chápe věda.

Při pozornějším pohledu však vychází najevo, že umělci těmto tendencím systematicky vzdorovali; nové výdobytky nebrali na vědomí, oprostili se od diktátu pokroku a své inspirační zdroje objevovali zcela mimo moderní dobu a vysokou kulturu. Již o sto let dříve, v roce 1802, vyzýval umělec Philipp Otto Runge: „Abychom dosáhli toho nejlepšího, musíme se stát dětmi“, a tím se zasazoval za onen návrat k počátkům, o něž se teď zcela vážně usilovalo. Osobnosti té doby byly fascinovány doposud neznámými, cizími kulturami: Afrikou a Oceánií, někdy dokonce i Aljaškou – maskami, fetiši, soškami předků. Pozornost se obracela na to, co kolonialismus vyplavil do Evropy jako svědectví exotického, podle všeho pohanského a zcela jistě necivilizovaného života.

Důsledky byly pozoruhodné. Nic nakonec umění tohoto století nepřineslo esteticky tak dalekosáhlé podněty, navzdory vědám, technologii a pokroku, jako právě jejich protipóly: „primitivní“ obrazy a sošky. Tento pojem ovšem chápeme v širším smyslu: nemáme na mysli pouze kmenové umění, ale rozumíme pod ním také umění lidové, dětské kresby, umělecké výtvořky mentálně postižených lidí, anonymní graffiti. Primitivismus se stal nad rámec všech hnutí a stylů charakteristickým rysem moderny, součástí neustálého znovuobjevování umění.

## FALEŠNÉ RÁJE A SLOŽENÉ OBRAZY: PAUL GAUGUIN

Zdá se, že historie přímých vlivů se začíná v letech 1905–1906 ve Francii, neodmyslitelně jí však předcházejí cesty a útoky do exotiky, které podnikal Paul Gauguin. Na bretaňském venkově totiž nemohl uniknout společnosti, podle něj morálně i fyzicky nemocné. Třiačtyřicetiletý umělec tak hledal svůj ráj jinde. V dubnu roku 1887 dorazil společně se svým přítelem, malířem Charlesem Lavalem do Panamy, byl zklamán, přesto přistál ještě pln očekávání na Martiniku. Za měsíc se ovšem již silně potýkal s chorobami a brzy též s vážným nedostatkem finančních prostředků; o pět měsíců později se v zoufalství vrátil zpět do Paříže. Dlouho žil v představě panenské přírody a původního obyvatelstva, života orgiastického a zároveň nenákladného, kterou šířila cestopisná literatura o století dříve. Nyní musel dojít k poznání, že to všechno už je dávno pryč.

Když se v roce 1891 a 1895 přesto znovu vydal za svým snem, tentokrát s cílem Tahiti, a jeho blouznivé očekávání ráje narazilo na kolonialistickou realitu, upadl opět do nemoci a mizérie. „Moje cesta na Tahiti. Bláznivé, ale smutné, kruté dobrodružství,“ napsal v roce 1897. Zemřel roku 1903 ve věku pětapadesáti let, ztracen na markézském ostrově Hiva Oa.

Navzdory očekávání se tvarosloví charakteristické pro cizí světy v jeho tvorbě téměř neodrazilo, možná s výjimkou jeho řezbářských děl. Motivy z „primitivního“ života jsou evropsky mytizovány a zpracovány v plošném stylu typickém pro umění starověkých civilizací; například sedící postavy mají na jeho obrazech držení těla, jaké známe z egyptských reliéfů. Gauguin si skutečně zdobil různé své chýše evropskými reprodukcemi egyptských, řeckých, indonéských, japonských i evropských děl, z nichž čerpal zásadní podněty.

Přece však patří k jeho zásluhám to, že se po celý život zcela důsledně věnoval cizím kulturám považovaným za primitivní. Na pařížské světové výstavě v roce 1889 na něj udělala velký dojem mimořádná kulturní rozmanitost. Hinduistický tanec, kambodžská svatyně, jávský reliéf nebo předmět denní potřeby pro něj měly nyní stejnou hodnotu jako obraz od Giotto: „Často jsem se vracel hodně daleko, dál než ke koním na Parthenónu ... až k hračce svého dětství, milovanému houpacímu koni.“ Hranice cizí a vlastní, vysoké a „primitivní“ kultury pro něj padly; všechno mu bylo

k dispozici pro jeho vlastní tvůrčí záměry. Principem synkretismu a touto dostupností obrazů z různých vrstev a různého původu byl položen další základní kámen moderně plné rozporů.

Velmi výstižná slova použil August Strindberg v dopise Gauguinovi z roku 1894: ačkoliv prý jeho umění moc dobře nerozumí, i on již začíná „pocítovat obrovskou potřebu zdivočet a stvořit nový svět“. Jestliže chtěla tato a následující generace ve výběru námětů a stylu „zdivočet“, kladla si za cíl právě stvoření nového světa – a to prostředky umění.



Paul Gauguin, *Narození Krista*, 1895/96  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov

Různé perspektivy, způsoby malby, zdroje světla a okruhy motivů dělí obraz, který vznikl během Gauguinova druhého pobytu v jižním Tichomoří, na ostrově Tahiti, do tří částí: v popředí ležící Marie s rysy a rouchem maorské ženy; vlevo nahoře tupapau, obávaný duch smrti, naproti Ježíškovi a andělovi, který doprovází duše zemřelých; vpravo nahoře pohled do evropské stáje s volem a oslem. Tedy složený obraz s různými rovinami reality a výtvarnými jazyky, jejichž spojení v jednom celku klade značné nároky na fantazii pozorovatele, i co se týče navzájem protichůdných obsahů víry: setkává se tu křesťanské náboženství, subjektivní představy o existenci duchů a tahitské pověsti.





Pablo Picasso, *Avignonské slečny*, 1907  
The Museum of Modern Art, New York

Prvky, které tradičně utvářely obraz, byly v *Avignonských slečnách*, jednom z klíčových obrazů 20. století, náhle zpochybněny: trojrozměrné zobrazení prostoru, lineární perspektiva, tělesnost postav, využití výtvarných prostředků k odlišení postav od jejich okolí či pozadí, stylová jednota v rámci obrazu, formální jednota těla, řemeslná virtuosita malíře a konečně a především: krása. Během několikaměsíční přípravné fáze Picasso vypracoval k plánovanému dílu velké množství studií a skic. Na studii ženského aktu z úvodu této kapitoly lze obzvláště jasně sledovat Picassovu intenzivní snahu vypořádat se s hrubostí africké skulptury, jež mu dosud byla cizí.

## PROGRAMOVÝ OBRAZ PROTI VŠEM KONVENCÍM: PICASSOVY AVIGNONSKÉ SLEČNY

Také „primitivní“ objekty samotné měly šokující účinek. V roce 1905 objevil Maurice de Vlaminck náhodou několik děl pocházejících z Afriky. Brzy nato prý ukázal jednu z těchto masek svému příteli Andrému Derainovi a tvrdil o ní, že je „skoro tak krásná“ jako Venuše Mélská. „Stejně krásná,“ opravil ho Derain. Zeptali se tedy údajně Picassa na jeho názor. Vlaminck zopakoval, že dílo je, ano, „skoro tak krásné“ jako Venuše, Derain trval na „stejně krásném“. Na to Picasso: „Dokonce krásnější.“

Zatímco hledal při práci na *Avignonských slečnách* alternativu k tradičnímu, popisnému zobrazování, narazil Picasso na artefakty, které tento problém již vyřešily – na radikální převod formy, který se do značné míry oprostil od přírody, a na formu s magickým účinkem. „Ty masky nebyly jako ostatní skulptury,“ řekl k tomu později. „Byly to magické předměty.“ Přišly jako blesk z čistého nebe a Picasso je ihned takřka násilně do *Slečen* zapracoval.

S ohledem na další vývoj dějin umění považujeme dnes *Avignonské slečny* za klíčové dílo moderny. Sám Picasso se jistě pouštěl do práce na obrazu s nejvyššími ambicemi. Do července roku 1907, kdy dílo dokončil, vznikly stovky skic, poznámek, studií a doprovodných obrazů: byl to dlouhý a komplexní tvůrčí proces, který i u vedlejších děl vykazuje krajně radikální formulace v kategoriích „zdivočet a stvořit nový svět“. První náčrt celkového výjevu z jara roku 1907 zachycuje ještě v téměř cézannovském stylu nevěstinec s nahými ženami a dvěma zákaznicí, následující list již konečnou konstelaci bez jasně určeného místa dění se čtyřmi stojícími ženami a jednou vpravo sedící, nyní všechny v hranatě zkratkovité formě, jež Cézanna překonává.

Na jaře roku 1906 na Picassa hluboce zapůsobily iberské skulptury. Tento vliv se v jeho díle okamžitě projevil, především zanechal stopy ve *Slečnách* na uprostřed stojící dvojici žen s velkýma očima. Po návštěvě etnografického muzea pravděpodobně v červnu roku 1906, která pro Picassa byla takřka zjevením, pak náhlý vpád afrických masek: po „primitivní“ fázi fáze „divoká“, obě stejnou měrou přítomné v konečné verzi obrazu.

I téměř sto let po svém vzniku zůstává toto dílo záhadou. Tehdy znamenal tento radikální rozkol se vším a všemi těžký šok dokonce i pro Picassovy přátele a kolegy umělce – pokud tedy obraz, který vynesli na světlo až surrealisté ve 20. letech, vůbec měli možnost vidět. Nic už se v něm nevypráví, ani o nevěstincích. Ženy v částečně

kubických, avšak ještě ne kubisticky hranatých tvarech vzbuzují jakousi starobyle působící hrůzu: jedna z nich vlevo u závěsu se schematizovanou hlavou, vedle ní dvojice s čelním pohledem strnulých, vytřeštěných očí, vpravo nahoře žena s maskou místo hlavy, sedící postava pak s deformovanou, smrtelně vykroucenou hlavo-maskou. Mužské zákaznictvo známé ze skic nyní na scéně a obraze chybí – zákazníci, to jsou teď pozorovatelé obrazu: pozorovatel jako voyeur. Mezi oběma stranami zprostředkovává s ležérně kunsthistorickým gestem zátiší.



Pablo Picasso ve svém pařížském ateliéru v Bateau Lavoir, 1908  
Musée Picasso, Paříž

V letech 1905 a 1906 se po pařížských ateliérech šířila vlna vzrušení. Masky afrického kmene Fang, již koupil André Derain od Maurice Vlamincka, učarovala v jeho ateliéru Picassovi a nadchla i Henriho Matisse. Ten si koupil sošku z Konga, kterou viděl Picasso u spisovatelky a sběratelky Gertrude Steinové. Brzy nato se Picasso vydal na průzkum po etnografickém muzeu v Paříži. Zatuchlá atmosféra muzea mu byla odporná. „Ale zůstal jsem,“ cítil, že „se odehrává něco rozhodujícího“. Zanedlouho i on sám vlastnil sbírku afrických a oceánských uměleckých předmětů: vlevo je vidět skupina artefaktů z Konga, vedle nich harfa z Gabunu a přímo za Picassem dvě obrovské novokaledonské sošky ze střešního hřebene.

Zájem o „primitivní“ skulptury, ať už iberské nebo africké, patřil jejich vizuálně neotřelé formě a specifické výtvarné řeči. Odmítnutí veškeré virtuozity a zručnosti, záliba v drsném, nedokončeném, v nespoutanosti a expresivitě – tomu všemu přitakávaly „primitivní“ a „divoké“ skulptury. Jejich přítomnost povzbuzovala k radikálním řešením. Picasso vypověděl, že africké plastiky, které měl „rozvěšené všude po svých ateliérech“, mu byly „spíše svědky než předlohami“.

Formální funkcí masek u Picassa je přenést do obrazu to, s čím pozorovatel k obrazu již přistupuje, ale mají také za úkol svým obsahem děsit a nechat znovu ožít magické vlastnosti obrazů. V kulturách, z nichž pocházejí, nejsou masky koneckonců *symbolem* nějaké nadpozemské síly, ony ji *ztělesňují* – a to leželo na srdci také Picassovi. Využíval tak pro svůj obraz jak jejich formálních, tak i spirituálních vlastností.

Zásadní roli hrálo však ještě něco dalšího. „Ty černošské předměty byly proti všemu,“ prohlásil Picasso. „Proti neznámým, hrozivým duchům. Znovu a znovu jsem si ty fetiše prohlížel a najednou jsem pochopil: *I já jsem byl proti všemu*.“ A jedním dechem připojil zprvu záhadně znějící slova o tom, že *Slečny* jsou jeho „prvním exorcistickým obrazem“.

Nyní tušíme, co muselo být podnětem. „*Byl jsem proti všemu*“: po důkladné přípravě, po všech těch studiích, vyráží k velkému úderu. „*Proti všemu*“ značí jednak proti všemu, co je ve společnosti normou a zvyklostí, dále proti všemu, co se do té doby vylíhlo v pařížských ateliérech – jasná barevnost, údajná dekorativnost u fauvistů, Gauguinovy nezkažené obrázky, fádňí svátečnost Bonnard, Matissův nenapodobitelný malířský um –, a dokonce proti všemu, co přineslo věhlas jemu samému – modré období, růžové období.

„Exorcismem“ má tak Picasso na mysli: vyhnat zlé duchy harmonie, pravidel, norem krásna, zlé duchy konvencí, normality a měšťanstva, a nejlépe vyhnat je z námětu, který je v umění více než jakýkoliv jiný tradičním garantem krásy – z ženského aktu, a to rovnou několikrát. A konečně vyděsil Picasso také pozorovatele v jeho nejhlubším nitru tím, že z něj učinil voyeura programového sporu o obrazoborectví v alegorické podobě zničených aktů. To jsou *Avignonské slečny*.



Erna Schillingová a Ernst Ludwig Kirchner v ateliéru v Berlíně-Wilmersdorfu, 1912  
Kirchner-Museum, Davos

Umělci skupiny *Brücke*, kteří se dali dohromady v Drážďanech roku 1905, ale brzy se začali objevovat také v Berlíně, žili okázale exoticky. Určujícím prvkem Kirchnerova „afrického“ dekoru na stěnách byly erotické scény, jež vycházely z jeho snění o orgiastické primitivnosti. Současník Eberhard Grisebach referoval v roce 1914 o drážďanském ateliéru Ericha Heckela, dalšího z umělců *Brücke*, takto: „U stěn stály plastiky vyřezané ze dřeva, ženské a mužské postavy s velkými hlavami a nějakým silným výrazem zachyceným v gestech a pohybu.“

### SAŠTÍ PRIMITIVOVÉ: *BRÜCKE*

V roce 1905, kdy fauvisté, tedy Henri Matisse, Maurice de Vlaminck a André Derain – zvaní divoši nikoliv kvůli svým vazbám k Africe či Oceánii, nýbrž podle svého nevázaného způsobu nanášení barev – poprvé vyvolali rozruch na pařížském *Salon d'automne*, založilo v Drážďanech několik studentů architektury uměleckou skupinu *Brücke* (Most): Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl a Karl Schmidt-Rottluff; v roce 1906 se k nim přidali Emil Nolde a Max Pechstein. „Patří k nám každý,“ hlásali ve svém programu, „kdo bezprostředně a autenticky vyjadřuje to, co ho puďí k tvorbě.“ Na jedné straně tak bylo jasně dáno, že ona zásada opravdovosti a bezvýhradné otevřenosti, kterou postulovali a praktikovali průkopníci moderny,

i nadále platí. Zároveň začalo být zřejmé, že i umělci skupiny *Brücke* uvažovali v kategoriích „zdivočet a stvořit nový svět“.



Ernst Ludwig Kirchner, *Postupimské náměstí*, 1914  
Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

Na nejasném pozadí, které se dramaticky řítí vpřed, postavy v nápadném proporcionálním nepoměru ke svému okolí, bez jakékoli vzájemné komunikace. Zatímco kubisté se pohybovali kolem předmětu dokola a futuristé jej zobrazovali v pohybu, Kirchner střídá perspektivy, aby tak vytvořil obraz turbulencí velkoměsta. Na samém počátku války jsme svědky rozpadu starých pořádků. Svět jako jednota se otřásá v základech; dívky maskované jako elegantní vdovy se stávají metaforami přehodnocení všech hodnot.

Heckel chtěl pokud možno ihned do Afriky – doufal, že tam nalezne „divoký“ život, člověka v jeho přirozeném prostředí“. Nolde, který masky, jihoamerické tsantsy a indiánské kačiny z berlínského národopisného muzea v letech 1911 a 1912 využíval



jako motivy pro své obrazy, skutečně roku 1913 vyrazil na expedici do Nové Guinei. Pechstein se chtěl v roce 1914 usadit na Palauských ostrovech, tento plán však ztroskotal vypuknutím první světové války. Všechno to skončilo zklamáním; umělecký přínos byl nevalný; do díla těchto umělců, na rozdíl od tvorby Picassovy, se cizí světy nijak výrazně neotiskly.

Estetické stopy zanechaly nanejvýše na některých skulpturách. Schmidt-Rottluff vyráběl za války, jako voják v Polsku, skulptury ze dřeva. Patrně s sebou měl právě (v roce 1915) vydanou, přelomovou knihu Carla Einsteina *Černošská plastika*; formální inspiraci nelze přehlédnout. Avšak pro dřevořez, který expresionisté jako uměleckou techniku vzkřísili, měla mnohem větší význam než jakékoliv africké nebo oceánské dílo jednoduchá řeč velkých černých ploch a širokých lávek, kterou známe od Gauguina a Muncha.

Podstatnější než forma bylo totiž „bezprostředně a autenticky“ *žít*. Umělci pracovali střídavě v různých ateliérech, vedli nevázaný život s mladými modelkami u moritzburgských rybníků v blízkosti Drážďan, malovali, koupali se a ateliéry si zařizovali pokud možno exoticky. Carl Einstein to komentoval ve svých *Dějínách umění 20. století* kousavě: „Exotismem se ti saští primitivové opájeli z nedostatku vlastní vizuální představivosti.“ Přehlédl na tom ovšem rysy rebelie.

Svým provokativním způsobem života totiž umělci skupiny *Brücke* vyvolávali v císařském Německu zděšení u měšťanstva a kritizovali poměštělou civilizaci. Tím, že ve svém žití následovali svou představu o ráji, však také vyjadřovali touhu po oné jednotě umění a života, která nedopřála klidu už průkopníkům moderny v 90. letech 19. století a která se přechodně realizovala v syntézách německé a vídeňské secese. Kirchner objasňoval spojitost mezi uměním a životním stylem ve svém deníkovém záznamu z roku 1923: „Láska, kterou malíř projevil dívce, jež mu byla družkou a pomocnicí, přešla na vyřezanou postavu, skrze své okolí se zušlechtila do podoby obrazu a životní styl lidského předobrazu zas přenesla na zvláštní tvar židle či stolu... Tak na umění nahlíží *Brücke*.“ Právem se tu hovořilo o „umění jako návrhu života“.

Zároveň takový umělec jako Nolde, který připravoval knihu o *Uměleckých projevech přírodních národů*, stavěl ve své autobiografii kultovní předměty „divochů“ výslovně do protikladu k „naslédle snobským formám“ v „prosklených skříních salonů“. Expresionisté tak užívali cizího slovníku také jako záruky své nezávislosti a radikálního rozchodu s měšťanskými tradicemi.

Umělci skupiny *Brücke* chápali primitivismus nikoliv ve smyslu formálního zdroje, nýbrž jako zásadní nový počátek – výrazné, plošně nanesené barvy, které nechávají motivy na obraze vzplanout, k tomu ostré kontrasty, zkratkovité tvary a drastická zkreslení, jež měly zintenzivnit účinek umění do nejvyšší možné míry; řemeslo bylo až druhořadé. K tomu, aby se „vzrušující účinek“ (Kirchner) reality přenesl prostředky bytostně vlastními obrazy na plátno, nebylo nadále zapotřebí počáteční přehršle aktů a krajín, nýbrž života velkoměsta, na jehož protikladech a rozporech bylo možné rozvinout obraz kritického poměru k současnosti. V Berlíně, ve světě velkoměsta, kam v roce 1911 přesídlili z Drážďan, našli expresionisté – a Kirchner především – svá skutečná témata. Primitivismus prostředků se nyní rozplynul v dobové nervozitě: skrze vypjatou, místy úzkostnou subjektivitu promlouvali „divoši“ počátku století.

## LIDOVÉ UMĚNÍ A IKONA: RUSKÁ AVANTGARDA

Zatímco se umělci na Západě rozcházeli s vlastními tradicemi, umělci východní se na ně rozpomněli, aby v nich našli „oporu pro své troufalé novinky“, jak později, v roce 1927, napsal Nikolaj Punin, vlivný teoretik umění, jenž se přátelil s mladými ruskými umělci. Ruští avantgardisté, kteří se kolem roku 1910 v Petrohradě a Moskvě sdružovali do nově vznikajících spolků jako *Kárový spodek*, *Oslí ocas* nebo *Terč*, si nerozuměli o nic méně než noví primitivové; ostře se však vůči západní Evropě vymezovali tím, že navazovali na vlastní kulturu a nikoliv na cizí. V jejich vzpouře proti akademismu je spojovalo to, že se odvolávali na nejvlastnější ruské tradice, považované za selské, lidové a primitivní: barevné vývěsní štíty, lidové tisky s obrázkovými příběhy (luboky), pestrobarevně pomalované podnosy a ikony.

Roku 1913 dala skupina *Terč* na moskevské výstavě díla Natalie Gončarovové, Michaila Larionova, Kazimira Maleviče a Marca Chagalla dohromady s pracemi malířů vývěsních štítů, dětských kreseb, lidových tisků a ikon. Umělci znovuobjevovali lidové obrázky a sbírali je. Gončarovová snila o muzeu lidových tisků, neboť, jak v katalogu k moskevské výstavě napsal Larionov: „To všechno je velké umění.“

Noví umělci chtěli být zrovna tak obecně působiví a lidoví jako tyto práce, ale také se chtěli poučit redukce formy, která v nich již proběhla. „Umělecká díla Východu přírodu nenapodobují, ani ji nevylepšují,“ řekla Gončarovová v roce 1913, „nově ji vytvářejí.“ Znovu se tak setkáváme s Strindbergovou myšlenkou „zdivočet a stvořit nový



svět“ – zdivočet, abychom mohli tvořit nové obrazy, a tím i esteticky utvářet nový svět. Svou sílu formálního pronikání, groteskní výraz i provokativní bezstarostnost čerpala díla vzniklá v Rusku zhruba mezi lety 1905 a 1915 významnou měrou z – politicky i esteticky tak vysoce ceněných – lidových prací předků.



Michail Larionov, *Šťastný podzim*, 1912  
Státní ruské muzeum, Petrohrad

Larionov, zástupce ruské avantgardy, se nechával inspirovat vývěsními štíty nebo jako v tomto případě dětskými kresbami, vždy však onou „primitivní“ formou obrazu. Projevuje se to v plošně kladených, křiklavých barvách, jednoduchých liniích, všechno co nejvíc neumělé. Také nápis působí svým duktem a dokonce i ortografií dětsky: ve slově „šťastný“ chybí jedno písmeno. Larionov se vědomě přenesl do tohoto světa naivních a spontánních obrázků, aby mohl začít s malířstvím znovu od nuly.

Zvláštní význam však získala v tomto přelomovém období ikona. Ikona, tehdy chápána jako svědectví lidového umění, vzbuzovala zájem umělců tím, že nezobrazuje realitu, nýbrž zpřítomňuje božskou sílu, tedy činí neviditelné viditelným a má transcendentní funkci. „Věříme tomu, že ikona ve své velkolepé a živoucí kráse vede

současné umění k výtvarným, jež se liší od těch, z nichž žilo evropské umění posledních desetiletí,“ prohlásil v roce 1913 Punin. Ikonomalba se zříká lineární perspektivy, pracuje s odvážnými změnami měřítka a s vlastnostmi a působením jednotlivých barev – to všechno na ní umělce fascinovalo, především však skutečnost, že bezprostředně odhaluje duchovno.

Krajní důsledek z těchto snah vyvodil Kazimir Malevič. Jeho *Černý čtverec* z roku 1915 představuje uspořádání dvou barevně neutrálních ploch v nejjednodušší možné konstelaci. Je to zcela jedinečná nezobrazitelná koncentrace spirituálních možností. Přísně vzato tak mezinárodní avantgardy dosáhly již v roce 1915 svého konce: již žádný vztah k viditelné skutečnosti, čisté představení výtvarných prostředků, maximální jednoduchost a zvnitřnění, nejvyšší nároky na duševní aktivitu pozorovatele. „Proměnil jsem se v *nulovou formu* a vylovil jsem sám sebe z *propadajícího se marastu akademického umění*,“ napsal Malevič v roce 1915.

V tomtéž roce shrnovala vývoj nového hnutí *Poslední futuristická výstava obrazů 0,10* v Petrohradě. Tuto událost doprovázel ostrý spor mezi Malevičem a Vladimírem Tatlinem: Tatlin zastával se svými *kontrareliéfy* operativní přístup, který nazýval *konstruktivismem* a který tvořil diametrální protiklad k Malevičově abstrakci (po revoluci se tento rozpor v nastalé politické situaci ještě prohloubil). Tatlin vyvěsil ve své místnosti na toto téma pamflet; proti němu postavil Malevič svůj manifest *Od kubismu k suprematismu. Nový realismus v malířství*.

V něm vysvětloval, že podstatou malířství je barva, která však byla dosud vždy v područí námětu obrazu, nesměla mluvit sama za sebe. Nyní jde podle něj o tvůrčího ducha samotného a o nadvládu čistě malířských forem nad formami přírodními, a tedy o malířství a intuici. V jádru stojí myšlenka, že má-li se člověk stát dokonalejším, musí prohloubit svou intuici. Toho lze podle něj dosáhnout také čistou malbou a meditativním pohroužením do základních tvarů a základních barev.

Jeden obraz se na zmíněné výstavě obzvlášť vyjímal: ten s černým čtvercem. Tím, že jej Malevič situoval zcela nahoru do rohu místnosti, tedy tam, kde v ruských obydlích tradičně visí ikona, mu dodal význam jakéhosi ideálu, který plynul z naprosté redukce prostředků a z díky ní dosažené hluboké niternosti. Tomu nejjednoduššímu obrazu byla tudíž přiznána nejvyšší váha. Sám Malevič jej označil jako „nahou, nezarámovanou ikonu“ své doby: umění se tak stalo skutečnou duchovní instancí, obraz zástupcem vyššího řádu a zároveň měřítkem neobrazovosti, která spoléhá na představivost

pozorovatele. Tradiční ikona byla prvotním impulsem k tomu, že puristické, meditativní malířství došlo do svého cíle.



*Poslední futuristická výstava obrazů 0,10, Petrohrad 1915*

Výstava, která se konala roku 1915 v galerii nedaleko Zimního paláce, představila v podobě reprezentativního souhrnu díla ruské avantgardy, mezi nimi 39 nových obrazů od Kazimira Maleviče. Jeho umělecký kolega Ivan Kljun o této přehlídce triumfálně napsal: „Mrtvola malířského umění, umění obkreslené přírody, teď leží v rakvi, která je zapečetěná *Černým čtvercem* suprematismu.“ Úplně nahoře v rohu místnosti, tam, kde v ruských domácnostech bývá ikona, visí právě tento obraz – Malevičova „nová ikona“, programový *Černý čtverec*.

Malevič na výstavě toto smýšlení definoval tím, že pojmem „suprematismus“, který se tu a tam vynořoval na stěnách, vytvořil spojnici ke svému manifestu. Umělecké dílo, pojem a publikace se tak spojily v jednotu vzájemného osvětlování mezi praxí a teorií. Jednotlivé vystavené obrazy představovaly různé aspekty, výsledky a projevy jedné a téže základní intence a všechny dohromady tvořily určitý systém, zvláštní svět oddělený od toho každodenního. Tím se médium výstavy poprvé od počátku moderny osvědčilo – společně s pojmem a publikací – jako optimální forma umělecké demonstrace.

## SPOJENCI Z CIZÍCH KULTUR: *DER BLAUE REITER*

Zatímco se staré pořádky v Evropě řítily vstříc největší válce všech dob, umění se stačilo změnit k nepoznání. Doslova během pár let mezi rokem 1905 a 1915 avantgardy v Paříži a Petrohradě, Drážďanech a Mnichově, Moskvě a Miláně dočista skoncovaly s posledními existujícími zákony umění. Již nepůsobily *spolu s* časem, společností, konvencemi, nýbrž principiálně *proti* nim. Z protestního postoje, který se odvolával na archaické formy, bylo živo umění celého století.

V roce 1908 objevil Vasilij Kandinskij spolu s Gabriele Münterovou hornobavorské Murnau; brzy se k nim přidali Marianne von Werefkinová a Alexej von Jawlensky – oba stejně jako Kandinskij ruského původu. Zájem o bavorské lidové umění vyvolala zřejmě Gabriele Münterová: umělci imitovali podmalby na skle a vytvářeli potom i své vlastní, fascinováni plošným zobrazováním, stylizací, černými obrysy, zářivými barvami. Kandinskij si již dříve, v roce 1906, přivezl inspiraci z pařížské výstavy k počtě Paula Gauguina; navíc byl v ruském lidovém umění jako doma.

Tyto záliby zanechaly trvalé stopy v jednom z nejvýznamnějších uměleckých programových spisů moderny, almanachu *Der Blaue Reiter* (Modrý jezdec). Jeho ideovým otcem byl Kandinskij, který jediný svazek vydal v roce 1912 v Mnichově společně s Franzem Marcem. Tomu napsal v červnu roku 1911 v dopise: „Dáme tam Egyptana vedle malého Zeha [dětské kresby], Číňana vedle Rousseaua, lidový obrázek vedle Picassa apod. mnoho dalšího!“ Právě na tomto principu rovnocenné prezentace děl vysoké kultury a děl „primitivních“ z různých období a oblastí je celý *Almanach* postaven. Vědomě jsou přitom na jednotlivých dvoustranách konfrontována navzájem si cizí díla v konstelacích, které mezi nimi dávají vzniknout spíše vnitřní než vnější souvislosti, jinak řečeno: otázky stylu a původu zůstávaly stranou zájmu, místo toho šlo slovy Kandinského o „vnitřní nutnost“ díla, ať už vzniklo kdekoliv a jakkoliv.

„Nejnovější malířské hnutí,“ píše Franz Marc v *Almanachu*, odkrývá „svá tenká spojovací vlákna s gotikou a primitivy, s Afrikou a velkým Orientem, i s velmi expresivním původním lidovým a dětským uměním.“ Právem se konstatovalo, že „primitivové“ se v této souvislosti objevovali jako spojenci, s nimiž se umělci stavěli na stejnou úroveň. Zatímco Marc překvapivě vnímal zrovnoprávnění naprosto nesourodých kulturních svědectví v *Almanachu* jako znamení toho, že všem uměleckým

stylům už odzvonilo, Kandinskij kladl důraz především na to, aby se neoddělovalo „jedno umění od druhého nebo ‚umění‘ od umění lidového, dětského a od ‚etnografie‘“, nýbrž aby došlo k jejich syntéze, v níž podle něj otázka umění není otázkou formy, nýbrž uměleckého obsahu.

Přes všechny společné rysy, které se projevíly v *Almanachu*, netvořili tito umělci uzavřenou skupinu, jako byla třeba *Brücke*. Obě dnes již legendární mnichovské výstavy, z nichž první se konala koncem roku 1911 v galerii Heinricha Thannhausera, druhá pak v únoru roku 1912 u Hanse Goltze, byly uvedeny pod názvem *Výstava redakce Der Blaue Reiter*. Jejich záměrem – deklarovaným v katalogu k první výstavě – nebylo propagovat nějaký společný styl, nýbrž „v *různosti* zastoupených forem ukázat, jakých rozmanitých podob nabývá *vnitřní přání* umělců“.

V těchto letech se Kandinskij – do roku 1914 žil v Mnichově a Murnau – vydal cestou abstrakce. Umělecky asi nejvíce vzrušující fází je ta, kdy u svých *impresí* („dojem z ‚vnější přírody‘“), *improvizací* („dojmy z ‚vnitřní přírody‘“) a *kompozicí* ještě zachovával postavy a předměty, a přesto se mu podařilo dosáhnout hluboké působivosti vnitřního významu a hodnoty tvarů a barev: „Předměty jsem tedy na obraze nechal více či méně zmizet, aby nebylo možné je všechny naráz rozeznat a aby pozorovatel mohl postupně prožít všechna tato duševní souznění, jedno po druhém. A tu a tam vstupovaly samy čistě abstraktní formy, které tedy musely působit ryze výtvarně.“ (1914)



Vasilij Kandinskij, *Malba na skle se sluncem*, 1910  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Mnichov





Vasilij Kandinskij, *Malé radosti*, 1913

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Malba na skle, inspirovaná bavorskými podmalbami, jimiž se Kandinskij intenzivně zabýval, je přípravou plátna *Malé radosti*. Plošné kladení barev, černé obrysy, schematizované postavy vychýlené z osy, zářivé barvy, pomalovaný rám – to vše odkazuje na předlohy z lidového umění. To, co bylo v případě malby na sklo možné motivicky ještě přehledně vnímat, se na velkém obrazovém zpracování vzniklém o tři roky později značnou měrou rozplývá v malířské kompozici intenzivních barev, v nichž se však jednotlivé motivy – kopec, kostel, postavy, jezdec – i nadále vynořují.

U Kandinského je třeba vždy očekávat, že v jeho abstrakcích bude původní význam předmětů ještě rezonovat. Stejně jako slunce a černá mračna jsou i jeho postavy různých jezdců výrazem boje; za symbolickým Modrým jezdcem se skrývá sv. Jiří v boji proti drakovi, který ztělesňuje nedostatek duchovního rozměru – nakonec jde o boj avantgardy proti starým pořádkům, o boj duchovnosti proti povrchnosti moderní společnosti. Je nutné si přitom uvědomit, že v tomto bodě byl Kandinskij – podobně jako Piet Mondrian v Nizozemsku a Kazimir Malevič v Rusku – inspirován teozofií. Ta proti

pozitivistickým a přírodovědným poznatkům – označovaným jako „materialistické“ – stavěla v podobě synkretického učení coby nový ideál duchovnost, spiritualitu.



Dvoustrana z almanachu *Der Blaue Reiter*, Mnichov 1912

Obrazy v almanachu, který doprovázel slavnou výstavu v mnichovské galerii Thannhauser, neilustrují, nýbrž vedou vlastní argumentaci. Texty od Kandinského, Marca, Mackeho i Burljuka mají společnou hlavní myšlenku: stará kultura nesená materialistickým myšlením je vyčerpaná a oni, „divoši“, musejí vybojovat novou. Reprodukce vnějšího světa se přežila, cílem je „hluboká niternost uměleckého výrazu“ (Marc) – a tu lze podle nich najít na Kandinského obraze stejně tak jako na staré pohádkové ilustraci.

Symbolické odkazy je třeba u Kandinského vytušit nejen v motivech, nýbrž i v kontrastech a charakteru linií a barev. Přelomovým zážitkem, jak popsal v roce 1913, pro něj bylo setkání s jedním z obrazů z Monetových *Kupek sena*: „Najednou jsem poprvé uviděl obraz.“ Nebyl prý ovšem bez nápovědy názvu obrazu schopen rozpoznat jeho motiv, a to mu bylo trapné. Pomyslel si, že malíř nemá právo „malovat tak nezřetelně“. Vnímal, „že předmět na tomto obraze chybí“. Zasáhla ho prý však „netušená“, jím „dosud nepoznaná síla palety“, jež překonávala všechny jeho představy. „Malba nabyla

pohádkové síly a nádheru.“ Na rozdíl od Malevičových děl z roku 1915 byl u Kandinského abstrakcí předmět vždy ještě přítomen.

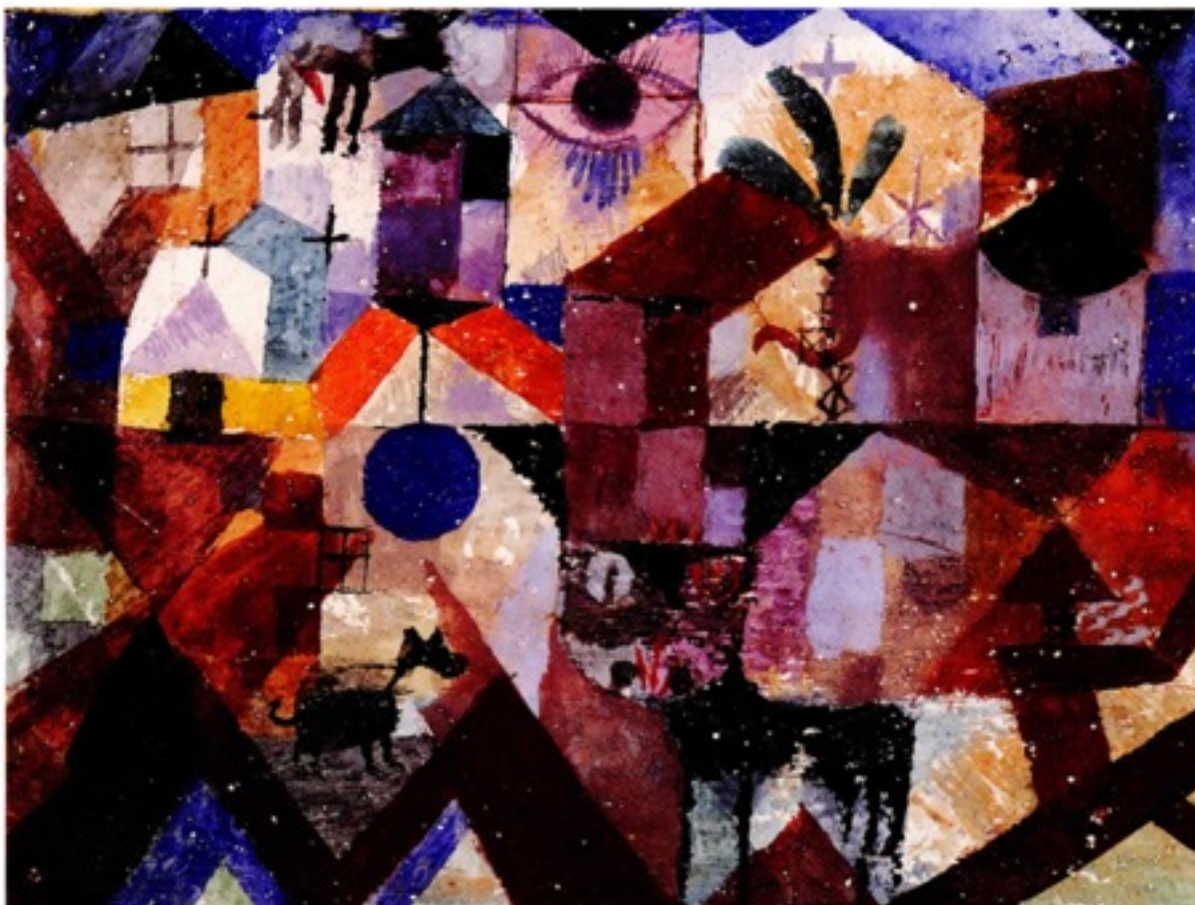
## DĚTSKÝ POKOJ KONTRA MUZEUM UMĚNÍ: KLEE

Paul Klee reagoval ve svém díle více než kterýkoliv jiný umělec na dětskou kresbu. Její prostředky zušlechtoval na prostředky umění: schematické postavičky, zjednodušené obrysy, čmáranice, ale také ona zřejmá hravost a především perspektiva jakoby udiveného, nezkušeně zvědavého pohledu na lidi a jejich svět. Tento primitivismus nezačíná úplně od píky – profesionální malířské a kreslířské postupy obohacuje o novou zkušenost zprostředkovanou dětskými technikami a perspektivami. Klee sám k tomu řekl v roce 1909, že „dojem primitivnosti“, kterým působí jeho práce, lze vysvětlit jeho „disciplínou, jež spočívá v redukci všeho na několik málo fází“; zakládá se tak na „krajním profesionálním poznání“, tedy „opaku skutečné primitivnosti“.

Počátkem roku 1912 se Paul Klee přihlásil k primitivismu slavnou větou: „Jsou totiž ještě prvopočátky umění, které člověk s větší pravděpodobností najde v etnografickém muzeu nebo doma v dětském pokoji (nesměj se, čtenáři).“ Zmínil v této souvislosti též kresby duševně nemocných a dodal: „To všechno je potřeba ve skutečnosti brát mnohem vážněji než veškerá muzea umění, *pokud* opravdu chceme dnešní umění reformovat.“

Už dávno před Kleem dávali umělci najevo, jak vysoce si cení světa dětské představivosti; citován byl již Runge a Gauguin. Kandinskij a Münterová sbírali od roku 1908 dětské kresby, stejně tak Larionov a později i Picasso a Jean Miró. Kandinskij mnohdy trval na tom, aby některé z nich byly zařazeny do jeho výstav. Když uspořádali italští futuristé na jaře roku 1911 v Miláně pod názvem *Mostra d'Arte Libera* svou první vlastní (všem přístupnou) výstavu, svolávali k účasti především děti, neboť ty „často dávají živý průchod podvědomí“. Hledal se bezprostřední, čerstvý, spontánní, nezkažený projev, ryzí výraz, i když třeba technicky nedokonalý, jako alternativa k řemeslné zručnosti a normě. Zpočátku se jednalo jen o symbolický apel, Klee však vzal tyto požadavky doslova a uvedl je do praxe.





Paul Klee, *Zoologická zahrada*, 1918  
 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Záměrně dětsky formulované šifry zvířat a rostlin jsou zasazeny do abstraktního základu složeného z barevných ploch, jaký je k vidění také u Franze Marca. S Marcem, který padl ve válce, Klee roku 1912 spolupracoval na mnichovské výstavě skupiny *Der Blaue Reiter* a právě v roce 1918 zrestauroval jeho velký obraz *Osudy zvířat*. Jako narážka na Marcovy představy o čistší existenci zvířat, přejaté z přírodních náboženství, působí na Kleově akvarelu motiv Stvořitelova oka nahoře uprostřed.

Od počátku roku 1911 si vedl pečlivý seznam svých děl. Podobné soupisy obvykle začínají prvními zralými pracemi. U Klea tomu však bylo jinak. Na začátek umístil výběr osmnácti svých dětských kreseb, některé dokonce dodatečně signoval. Tím povýšil tyto obrázky na úroveň děl a dokonce těmito dětskými „prapočátky“ zdůvodňoval své kompletní dílo. Zároveň v tom lze spatřovat reakci na výtky kritiků vůči modernám, že jejich díla jsou prostá jako dětské obrázky, že něco takového by svedlo i malé dítě.

Zvláštních kvalit dětských kreseb využíval Klee po svém: naškrábanými pokusnými čarami; experimentálními technikami a zacházením s materiálem; jednoduchým, schematickým znázorněním předmětů, jako je kolo nebo schody, a zkratkovitým vyjádřením přírody, třeba kopců nebo stromů; redukcí a deformací

lidských postav; střídáním měřítka a úrovní pohledu; zdůrazněním něčeho malého ze svého vlastního okolí jako součásti neprozkoumaného velkého světa; „vnitřními“ spojovacími liniemi mezi předměty a postavami, které postrádají faktické zdůvodnění. Všechny tyto prostředky a strategie používá Klee s odstupem, občas i karikaturně. Vtipně a teskně zároveň – s melancholickou ironií – ukazuje to, co chybí.

Jakkoliv – byť v jednotlivostech – rozdílné důvody vedly avantgardy počátku století k tendenci orientovat se na „primitivy“ spíše než na technické nebo vědecké výdobytky, významné pro ně bylo jistě to, že u favorizovaných objektů byl již vytvořen viditelný formální odstup od skutečnosti, aniž by s ní přitom byly zpřetrhány všechny vazby – v tom spočívala podle avantgard modernost „primitivů“. Už v nich nespatořovaly neschopnost nižších vývojových stupňů, spíše u nich nyní hledaly ospravedlnění pro vlastní konání, pro autonomii obrazu.

## SVÉVOLE UMĚNÍ A RODÍCÍ SE UMĚLECKÁ SCÉNA

Autonomie, svévole a abstrakce, primitivismus a protest proti měšťanským normám ještě prohloubily již od 19. století rostoucí propast mezi umělci a publikem. V reakci na obecné pohrdavé odmítání, kterému byli ustavičně vystaveni, přešli umělci ve svých skupinách do ofenzivy.

Protože jim byl zprvu přístup do galerií a muzeí zapovězen, hledali možnosti – podobně jako před nimi Courbet, Manet a impresionisté –, jak vystavovat své dílo mimo instituce. Skupina *Brücke* představila svou první výstavu na podzim roku 1906 ve výstavních prostorách Seifertovy továrny na lustry v Drážďanech. Organizoval a rozšiřoval se kruh příznivců, jimž byla poskytnuta určitá privilegia – v roce 1910 čítala skupina *Brücke* 68 členů, kteří za roční příspěvek dostávali soubory grafických listů. Umělci v Mnichově získali na svou stranu proslulého muzejního ředitele, Huga von Tschudiho, jenž byl přímluvcem konání jejich první výstavy. A našli tu – v Reinhardu Piperovi – nejen vydavatele pro svou společnou publikaci, almanach *Der Blaue Reiter*, ale také mecenáše – berlínského podnikatele Bernharda Koehlera. Umělci jednali záměrně s mezinárodním přesahem a svou legitimitu vyvozovali právě z této internacionálnosti – skupina *Der Blaue Reiter* tak například zařazovala do svých výstav Henri Rousseaua a Roberta Delaunaye z Francie, Burljuka, Larionova a Gončarovovou z Ruska, Alfreda Kubina z Rakouska a Hanse Arpa ze Švýcarska.

V secesních hnutích 90. let 19. století se shromažďovaly rozličné protiakademické síly; měly umělecko-politické, nikoliv však společné umělecké cíle. Naopak počátkem 20. století se spojovali stejně smýšlející umělci do často jen přechodných, personálně rychle proměnlivých skupin, v nichž mohli důrazně prosazovat své umělecké zájmy.

V 19. století znala instituce výstavy především dvě podoby: prodejní výstavy ve formě salonu, které zahrnovaly několik tisíc děl rozličné umělecké provenience, a putovní výstavy jednotlivých slavných obrazů. Pařížští impresionisté si nicméně vytvořili vlastní pole působnosti v soukromém rámci, v bývalém ateliéru fotografa Nadara – na to nyní navazovaly mladé umělecké skupiny, které médium výstavy používaly poprvé ve značném rozsahu k prosazení společných cílů.

Tak vznikl do té doby neexistující systém putovních výstav představujících větší množství obrazů. Mezi lety 1905 a 1913 uspořádala například *Brücke* sedmdesát skupinových výstav v Německu a v zahraničí. Výstavy *Der Blaue Reiter* bylo možné v letech 1912 až 1914 zhlédnout ve dvanácti městech, nejen v Německu, ale také v Maďarsku, Norsku, Finsku a Švédsku. Umělci si vytvářeli vlastní síť působnosti.

Tím, že si umělci vzali poučení z izolace svých předchůdců v 19. století a sami si organizovali výstavy, turné, publikace i kruhy příznivců a navíc společně sháněli mentory, mecenáše a v neposlední řadě i přátelsky nakloněné kritiky, kteří jim umožňovali veřejná vystoupení a doprovázeli je při nich, probudili k životu vlastní instituce, a vzali tak recepci svého umění částečně do vlastních rukou. Muzea a umělecké spolky ještě dřímaly, galerie většinou jen poskytovaly prostory. První iniciativy přesto ohlašovaly zrod umělecké scény.

### 3. Překladatelská analýza

Analýza originálního textu ve výchozím jazyce, jež je nutným předpokladem každého potenciálně zdařilého překladu, spoluurčuje celou překladatelskou koncepci a volbu strategie řešení překladatelských problémů. Jako základ pro mé úvahy poslouží model překladatelské analýzy (*übersetzungsrelevante Textanalyse*) vypracovaný v roce 1993 německou translatoložkou Christiane Nordovou.<sup>1</sup>

#### 3.1 Vnětextové faktory

Vnětextové faktory analýzy výchozího textu zahrnují vysílatele textu a jeho intenci, příjemce textu, komunikační médium, místo, čas, příležitost a nakonec zastřešující faktor funkce textu.<sup>2</sup>

##### 3.1.1 Autor a jeho cíl

Autorem publikace, z níž pochází analyzovaný text, je německý kunsthistorik Prof. Dr. Uwe M. Schneede, narozený v roce 1939. Kromě rozsáhlé editorské a vlastní odborné publikační činnosti – v centru jeho zájmu stojí umění 20. století, obzvláště pak německá oblast (např. George Grosz, Edvard Munch, Vincent van Gogh, Max Beckmann, Joseph Beuys, surrealismus) – se jako kurátor podílí na výstavách současného umění. Žije a působí v Hamburku; v letech 1991–2006 byl ředitelem Hamburger Kunsthalle.<sup>3</sup>

Na nejobecnější rovině je primárním cílem autora našeho textu informovat jeho příjemce o určitých skutečnostech (*Darstellungsintention*).<sup>4</sup> Publikace však nemá encyklopedický charakter ve smyslu učebnicově přehledné, ucelené informace o jednotlivých autorech a jejich dílech. Autor – jak sám naznačuje v předmluvě knihy – postupuje ve svém výkladu sice po proudu času, ale primárně po myšlenkových

---

<sup>1</sup> NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen*. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 3. Auflage: Heidelberg: Julius Gros Verlag, 1995. ISBN 3-87276-649-X.

<sup>2</sup> NORD, ref. 1, s. 41

<sup>3</sup> SCHNEEDE, Uwe M. *Uwe M. Schneede* [online]. © 2006 buerobarz hamburg [cit. 2014-08-01]. Dostupné z: <http://www.uwe-schneede.de>.

<sup>4</sup> NORD, ref. 1, s. 55

a uměleckých proudech, vlivech a tématech tak, aby v té době čerstvě skončený příběh umění 20. století byl pro čtenáře čtivý, zajímavý a vytvářel určitý logický celek i přes rozmanitost nebo dokonce protichůdnost svých jednotlivých epizod. Vedle základní informativní funkce tu tak stojí v pozadí i funkce výrazová (*Ausdrucksintention*):<sup>5</sup> autor představuje svůj vlastní úhel pohledu, pečlivě vybírá střípky do mozaiky svého příběhu a díky četným citátům, úryvkům z korespondence nebo z manifestů nechává promlouvat i autentický hlas doby.

### 3.1.2 Adresát

Otázku, komu je text vlastně směřován, by si měl klást především sám autor. Vedle věku, pohlaví či geografického původu čtenáře hraje obzvláště důležitou roli jeho předpokládaný vědomostní fond; s ohledem na něj se pak autor textu rozhoduje, které informace bude považovat za známé, které naopak bude potřeba detailněji rozvést apod., ideálně tak, aby čtenářovy znalosti nepodcenil ani nepřecenil.<sup>6</sup>

Za potenciálního příjemce našeho originálního textu lze označit rodilého mluvčího němčiny, který má jisté povědomí o kunsthistorii, resp. dějinách umění 20. století, a chce si ho prohloubit nebo nahlédnout známou problematiku z jiného úhlu pohledu. Očekává se, že má již základní znalosti o nejvýznamnějších umělcích, směrech a obecných termínech z oblasti výtvarného umění. Předpokládá se bezpochyby též obecný vědomostní rozhled zvláště v kulturně-historických tématech; orientace v německojazyčném kunsthistorickém prostředí sice není na škodu, významně však neovlivňuje celkové přijetí textu. Recipientem výchozího komunikátu tedy může být například vysokoškolský student nebo jakýkoliv mírně obeznámený zájemce o dané téma. Očekávání příjemce vůči vysilateli plynou z povahy populárně naučného textu: čtenář se těší na informačně hutný a podnětný text, který však bude zároveň čtivě napsaný a obejde se přílišných nánosů odborného stylu.

Určujícím momentem při volbě překladatelské strategie je stanovení rozdílů mezi příjemcem výchozího a cílového textu, které jdou ruku v ruce s odlišnostmi kulturního a jazykového prostředí obou recipientů.<sup>7</sup> Takové úvahy se pochopitelně odvíjejí

---

<sup>5</sup> NORD, ref. 1, s. 55

<sup>6</sup> NORD, ref.1, s. 66

<sup>7</sup> NORD, ref. 1, s. 59

od konkrétního překladatelského zadání, jež je v našem případě pouze fiktivní. Předpokládejme však, že zadavatel, potažmo překladatel bude cílit na českého rodilého mluvčího s profilem ne výrazně odlišným od příjemce výchozího textu.

### 3.1.3 Médium

Analýzovaný text byl publikován jako předmluva a jedna z kapitol tištěné knihy o 335 stranách, vydané v klasické pevné vazbě. Coby zástupce knižního média nevykazuje žádné zvláštnosti: jedná se text psaný a připravený, čemuž plně odpovídá i jeho podoba na jazykové i nejazykové rovině.<sup>8</sup> V omezeném rozsahu je dostupný též v digitalizované podobě na internetu prostřednictvím služby Google Books.<sup>9</sup>

### 3.1.4 Pragmatické vlivy času a prostředí

Publikace *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* vyšla v roce 2001, a je tedy bezprostředním ohlédnutím za právě skončeným stoletím velkých změn. Zvláště dění v posledních desetiletích je tu nutně nahlíženo bez významnějšího odstupu, bez možnosti vztáhnout jej do souvislosti s vývojem ve století následujícím. V kapitole vybrané k překladu, která tematicky obsáhne pouze první dvě dekády 20. století, tedy dobu již relativně vzdálenou, se však rok publikování nikterak neodráží. Jen výjimečně lze v textu narazit na nepřímý odkaz k době vzniku knihy: *Beinahe hundert Jahre nach der Entstehung ist dieses Werk immer noch ein Rätsel.* (O, s. 28). Časový aspekt je zmíněn také v překládané předmluvě knihy: *Dieser Rückblick aus der Perspektive des soeben begonnenen neuen Jahrhunderts geht chronologisch von charakteristischen, die künstlerischen Bewegungen übergreifenden Themen aus.* (O, s. 7). Díky tomu si je potenciální čtenář překladového textu vědom mírného časového odstupu od vzniku knihy, v zásadě se však jeho recepční situace od situace německého čtenáře, který mohl originál číst již v roce 2001, ve vztahu k dané kapitole neliší.

Knihu vydalo nakladatelství C. H. Beck v Mnichově; v posuzování pragmatické složky našeho textu tato skutečnost nehraje prakticky žádnou roli. Text nevykazuje

---

<sup>8</sup> srov. NORD, ref. 1, s. 64

<sup>9</sup> SCHNEEDE, Uwe M. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart.* [online]. © 2012 Google [cit. 2015-01-01]. Dostupné z: [http://books.google.cz/books/about/Die\\_Geschichte\\_der\\_Kunst\\_im\\_20\\_Jahrhunde.html?id=yxprwMgfh2kC&redir\\_esc=y](http://books.google.cz/books/about/Die_Geschichte_der_Kunst_im_20_Jahrhunde.html?id=yxprwMgfh2kC&redir_esc=y).

žádné kulturně specifické charakteristiky, které by recipientovi původem z jiné kultury ztěžovaly nebo znemožňovaly porozumění. Lze snad pouze podotknout, že odkazuje-li autor na názory či publikace jiných kunsthistoriků či teoretiků umění, jedná se v převážné většině o odborníky německého původu. Pro českého čtenáře budou patrně tato jména neznámá, domnívám se však, že u příjemce výchozího textu – není-li umění 20. století přímo jeho odborným zájmem – tomu může být zrovna tak.

### 3.1.5 Příležitost

Jak bylo již zmíněno, hlavním impulsem ke vzniku našeho textu a potažmo celé publikace bylo končící 20. století a s tím logicky související potřeba bilancovat a stručnou, přístupnou formou shrnout to, co se během něj na poli výtvarného umění v rámci západního kulturního okruhu událo.

### 3.1.6 Funkce

Funkcí textu se v modelu Christiane Nordové rozumí komunikativní funkce (či kombinace více komunikativních funkcí) v konkrétní situaci produkce a recepce, která vyplývá ze specifické konstelace ostatních vnětextových faktorů.<sup>10</sup> Funkci našeho textu, o níž mnohé napovídá i název celé publikace, určuje jeho populárně naučný charakter: v první řadě má vzdělávat, učit, informovat.

Uvážíme-li funkci překládaného textu s ohledem na model šesti obecných funkcí jazyka, který v roce 1960 vypracoval Roman Jakobson,<sup>11</sup> konstatujeme, že jednoznačně dominantní funkcí je funkce referenční – zobrazuje se svět, poskytují se o něm informace. Vedle ní však v textu nacházíme i stopy funkce expresivní: autor do něj nutně promítá, byť nepřímo, některé své pocity a hodnotící stanoviska, což ostatně u uměleckého tématu není překvapivé; navíc se bez ohledu na informativní ráz textu jedná nutně alespoň zčásti o osobní interpretaci dějin. V pasážích textu, které vypravují, vtahují do děje, vytvářejí určitou atmosféru se promítá též funkce poetická (estetická).

---

<sup>10</sup> NORD, ref. 1, s. 79

<sup>11</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguistics and Poetics*. In: Sebeok, T. A. (ed.). *Style in Language*. Boston: Technology Press of MIT, 1960, s. 350-377.

Ukázalo se, že s funkcí textu úzce souvisí jeho styl, resp. zařazení do určitého funkčního stylu. V rámci systému funkčních stylů vymezovaných českou stylistikou se náš text nejvíce blíží stylu populárně naučných textů, který je dílčí sférou funkčního stylu odborného. Popularizační styl se vyznačuje zejména beletrizací, tedy zpracováním faktů formou, která má svou přístupností blíže právě k beletrii nebo publicistice.<sup>12</sup>

### 3.2 Vnitrotextové faktory

K intratextovým faktorům patří podle modelu Christiane Nordové téma a obsah, presupozice, výstavba textu, nonverbální prostředky, lexikum, syntax, suprasegmentální rysy a konečně ze všech těchto aspektů vyplývající faktor účinku.<sup>13</sup>

#### 3.2.1 Téma a obsah

Publikace *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* pojednává o dění v oblasti výtvarného umění minulého století, od dob pozdního impresionismu až k postmoderně. Kapitola, kterou jsem zvolila k překladu, se zaměřuje na období mezi lety 1905–1915 a vliv „primitivního“ umění – v mnoha významech tohoto spojení – na umělecký projev evropských avantgard. Toto rámcové téma je zpracováno v osmi tematicky užších podkapitolách, které se týkají jednotlivých umělců nebo skupin, ať už organizovaných nebo pouze sdílejících národní příslušnost, jejich konkrétních děl, inspiračních zdrojů, případně některých aspektů uměleckého života. Kromě tvorby jako takové je kladen důraz na její dobovou reflexi a společensko-historický kontext. Autorův přístup je interpretační, postupuje spíše než po holých faktech po ideách, které skrze umělecká díla promlouvají a které stojí za jednotlivými uměleckými proudy, a klade přitom důraz na autentická vyjádření samotných autorů. Text je sice tematicky koherentní, výklad v rámci jednotlivých kapitol však neusnadňuje čtenáři orientaci žádnou školsky přehlednou strukturou, spíše má svým volným tokem blízko k esejistickému stylu.

K překladu zmiňované kapitoly jsem připojila ještě překlad předmluvy, která se svým obsahem vztahuje k celé knize. Autor tu nastiňuje svou koncepci výkladu,

---

<sup>12</sup> ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 224. ISBN 978-80-7106-961-4.

<sup>13</sup> NORD, ref. 1, s. 41



objasňuje několik pojmů a vytyčuje konstanty, které podle něj spojují umění 20. století ve všech jeho proměnách.

### 3.2.2 Presupozice

Otázku presupozic, tedy vědomostí či známých informací, které autor u adresáta svého textu předpokládá, jsem nastínila již v oddíle o pragmatice příjemce (viz 3.1.2). Autor by měl umět odhadnout „horizont“ svého příjemce a nesdělovat pokud možno nic, co by mu připadalo triviální nebo naopak zcela nesrozumitelné.<sup>14</sup> Presupozice našeho textu lze shrnout jako základní orientaci v dějinách umění, hlavních směrech a umělcích, teoretických pojmech z oblasti výtvarného umění a historickém kontextu. Autor tak například nevysvětluje, kdo to byl Monet nebo Giotto, co si představit pod koňmi na Parthenónu; jak vypadá lineární perspektiva, v čem spočívá technika grafiky; jaká revoluce proběhla v Rusku apod.

### 3.2.3 Výstavba textu

Jednoduchá, velmi přehledná struktura našeho textu odpovídá zvyklostem populárně naučné literatury. Překládaný text tvoří jednu ze 22 kapitol monografie a sám se dále člení do 8 podkapitol, jež nejsou indikovány čísly, nýbrž pouze nadpisy psanými verzálkami. Názvy jednotlivých kapitol se až na výjimky skládají ze dvou částí oddělených dvojtečkou a celý text je strukturován odstavci.

Jedná se o souvislý výkladový text, v němž se sice poměrně často cituje, nejedná se ovšem o odkazy na sekundární literaturu, které jsou typickým rysem odborné literatury, nýbrž zpravidla pouze o promluvy samotných umělců, kteří komentují své postoje, svá díla apod. a dodávají textu autentický, živý kolorit. Stranou hlavního textu stojí pouze komentáře k jednotlivým obrazovým či fotografickým reprodukcím. Žádný poznámkový aparát text neobsahuje.

---

<sup>14</sup> NORD, ref. 1, s. 111

### 3.2.4 Nonverbální prostředky

Pod pojmem nonverbální elementy rozumíme veškeré prvky výpovědi, jež nejsou součástí jazykového kódu.<sup>15</sup> Je zřejmé, že u kunsthistorické popularizační publikace bude neverbální část hrát obzvláště významnou roli: zahrnuje v první řadě velké množství barevných obrazových nebo fotografických reprodukcí, jež jsou doplněny vždy o základní identifikační údaje (autor, název, místo uložení apod.) a navíc opatřeny krátkým komentářem autora. A tak zatímco jindy mají nonverbální elementy pouze doprovodnou či doplňující funkci, v případě Schneedehe publikace jsou tyto obrazové reprodukce nepostradatelným konstitutivním prvkem výkladu.<sup>16</sup>

### 3.2.5 Lexikum

Výběr slovní zásoby je spoluurčován všemi vnětextovými faktory textu,<sup>17</sup> v našem případě zejména jeho funkcí: konvence odborného textu, byť jeho „mírnější“ populárně naučné odnože, v oblasti lexika – především co se týče stylistických příznaků – neumožňují autorovi právě velký rozlet. V originálním textu dle očekávání převažuje stylisticky neutrální slovní zásoba ze spisovné vrstvy jazyka, bez stop dialektu nebo sociolektu.

Od textů psaných v ryze odborném stylu se však liší nízkou náročností na porozumění odborné terminologii, svobodnějším vyjadřováním, bohatstvím synonym. Poměrně časté jsou navíc přesahy mimo neutrální spisovný jazyk, a to různými směry. Patří k nim například zařazení hovorových nebo emocionálně zabarvených výrazů a ustálených spojení jako jsou *aushecken*, *ausbrüten*, *auf etwas aus sein*, *bei etwas Pate stehen*, *in etwas zu Hause sein*, *wie ein Blitz einschlagen* nebo výrazů žargonových (*Freier*). Jazykovou podobu výrazně obohacují i spisovná verbonominální spojení jako *eine Brücke schlagen*, *einen Niederschlag finden*, *zum Schlag ausholen*, *Furore machen* nebo *gegen den Strich brüsten* a místy se objevují také knižní spojení. Zařazením expresivního výrazu *Hure*, které bude

---

<sup>15</sup> NORD, ref. 1, s. 123

<sup>16</sup> srov. NORD, ref. 1, s. 123–4

<sup>17</sup> NORD, ref. 1, s. 128

minimálně částí příjemců jistě pocítováno jako hanlivé,<sup>18</sup> se pak autor již na hony vzdaluje neutrální „objektivní“ mluvě odborného stylu.

Naopak užíváním v běžném jazyce málo frekventovaných slov cizího původu jako *Maxime*, *Disparates*, *Affinität*, *Sujet* nebo *orgiastisch*, jež nepatří k odborné terminologii a němčina pro ně zpravidla nabízí domácí ekvivalent, Schneede vědomě vytváří určitou spojnici k vědeckému stylu.

### 3.2.6 Syntax (morfosyntax)<sup>19</sup>

Délka a stavba vět je na celé ploše textu velmi různorodá: pohybuje se od překvapivě strohých, několikaslovných vět jednoduchých až po košatá komplikovaná hypotaktická souvětí v délce několika řádků.

Wie unterschiedlich die Gründe der Avantgarden des Jahrhundertbeginns auch im einzelnen gewesen sein mögen, sich stärker an den «Primitiven» als an den technischen oder wissenschaftlichen Errungenschaften zu orientieren, bedeutsam war für sie allemal, daß in den favorisierten Objekten bereits ein merklicher Formabstand zur Wirklichkeit hergestellt war, ohne daß der Wirklichkeitsbezug ganz verlorengegangen wäre – darin lag für die Avantgarden die Modernität der «Primitiven». (O, s. 43)

Převažujícím poměrem mezi větami je však bezpochyby parataxe. Nápadně často se vyskytují dlouhá souvětí, v nichž jednotlivé věty jsou součástí chronologického výčtu událostí anebo pouze volně za sebou kladenými myšlenkami či sděleními.

Text se vyznačuje poměrně vysokou mírou syntaktické kondenzace, jíž se dociluje především využitím nominalizace (mj. dějových substantiv, zpodstatněných přídavných jmen), participiálních konstrukcí a zhuštěných rozvitých atributů:

Dazu der *Widerspruch*, so Picasso, «gegen alles», der Widerspruch aus Ungenügen am Bestehenden, vor allem aber der bewußte Verstoß gegen die jeweils herrschenden Bildpraktiken sowie das andauernde Verwerfen der gültigen *Kunstbegriffe* – und daraus folgend deren ständige *Erweiterung*. (O, s. 8)

Zvláště při popisu charakteristik uměleckých stylů různých autorů či hnutí Schneede s oblibou využívá nominálních výčtů, které umožňují velmi hutné sdělení na malé ploše a pro populárně naučné texty jsou typické:

---

<sup>18</sup> srov. Hure, die. In: *Duden Online* [online]. © Bibliographisches Institut GmbH, 2013 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Hure>.

<sup>19</sup> Některé z hlediska překladu významné charakteristiky textu spadají do roviny morfosyntaktické, kterou model analýzy Christiane Nordové nezahrnuje.

Damit haben streng-genommen bereits 1915 die internationalen Avantgarden einen Endpunkt erreicht: keine Bezüge mehr zur sichtbaren Wirklichkeit, reine Darstellung der bildnerischen Mittel, höchste Einfachheit und Verinnerlichung, stärkster Anspruch an die geistige Aktivität des Betrachters. (O, s. 35)

Tendenci k nominalizaci ovšem není možné vztáhnout na celou plochu textu: ve srovnání s texty v ryze odborném stylu v něm zůstává verbální vyjadřování ještě dosti zastoupeno, obzvláště to platí o částech takřka vypravěčských. Některé pasáže lze považovat za nápadně rozvolněné, výrazově neekonomické až laxní:

- (1) Der erwarb eine Statuette aus dem Kongo, die Picasso bei der Schriftstellerin und Sammlerin Gertrude Stein sah, und bald darauf streifte Picasso durchs ethnographische Museum in Paris. Die dumpfe Museumsatmosphäre fand er zwar abscheulich (...) (O, s. 27)
- (2) Kandinsky und Münter sammelten ab 1908 Kinderzeichnungen, Larionow tat es, ebenso wie später Picasso und Jean Miró. (O, s. 41)

Velká většina textu se vztahuje k dějům minulým, proto podle očekávání převažuje užití *préterita*. Různé časové roviny směrem do minulosti autor občas indikuje též pomocí *plusquamperfekta*:

Damit war erstens klargelegt, daß jene Maxime von der Wahrhaftigkeit und der Rückhaltlosigkeit, welche die Wegbereiter der Moderne postuliert und praktiziert hatten, weiterhin galt, und es deutete sich zweitens an, daß auch die «Brücke»-Künstler in den Kategorien von «Verwildern und eine neue Welt erschaffen» dachten. (O, s. 30)

Zejména v pasážích, jež popisně či analyticky komentují konkrétní umělecké dílo, případně vtahují čtenáře do jeho děje, se uplatňuje též *prézens* (1). Ten je zastoupen pochopitelně i u výroků s vazbou k autorově současnosti a indikuje často i jejich obecnou platnost (2).

- (1) Eine Welt ist aus den Angeln; die als elegante Witwen maskierten Huren werden zu Metaphern für die Umwertung aller Werte. (O, s. 30)
- (2) In Anbetracht des weiteren Verlaufs der Kunstgeschichte nennen wir die «Demoiselles d'Avignon» heute ein Schlüsselwerk der Moderne. (O, s. 27)

S publicistickým stylem text spojuje hojné využívání konjunktivu I k označení nepřímé řeči, jíž je mnohdy prokládána řeč přímá.

Der «primitive Eindruck» von seinen Arbeitet erkläre sich «aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren», gehe also auf «letzte professionelle Erkenntnis zurück», was «das Gegenteil von wirklichen Primitivität» sei. (O, s. 41)

### 3.2.7 Suprasegmentální rysy

I psaný text obsahuje určitou inherentní zvukovou podobu, která čtenáři podává další informace o intenci autora a jiných faktorech. Tu vytváří celek opticky vyznačených suprasegmentálních rysů, k nimž patří zvýrazňovací prostředky jako např. kurzíva, dále uvozovky, pomlčky, vsuvky a další interpunkce.<sup>20</sup>

V naší kapitole si všimneme především nápadně častého užití uvozovek: dvojitými bočními uvozovkami je označena přímá řeč anebo výrazy, jež vyjadřují primárně názor někoho jiného a od nichž se pisatel distancuje. Někdy je u citátu jeho autor, popř. datace uvedena v závorce, většinou jsou však tyto údaje zapuštěny přímo do věty či souvětí. Hojně v textu narážíme též na jednoduché boční uvozovky, jimiž jsou zpravidla opatřeny názvy, např. uměleckých děl či hnutí, případně nahrazují dvojité uvozovky uvnitř přímé řeči. Méně se vyskytuje kurzíva, která slouží především uvnitř citátů ke zdůraznění určitého výrazu, dále indikuje cizojazyčná slova a u obrazových komentářů název díla.

---

<sup>20</sup> NORD, ref. 1, s. 137

#### 4. Překladatelská koncepce a metoda

Volba překladatelské koncepce, která je ideovým základem překladatelské metody, úzce souvisí s překladatelským zadáním. Kapitola z naší knihy by mohla vyjít v různých kontextech, nejpravděpodobněji však v rámci překladu celé publikace; ačkoliv dává smysl i bez ohledu na to, co jí předchází a co po ní následuje, je primárně součástí celku. Jako samostatný text v češtině by mohla být publikována v některém z tuzemských uměleckých periodik nebo v on-line podobě na kulturně či umělecky zaměřených webových stránkách, případně by se mohla stát součástí výukových materiálů pro studenty vysokých a středních škol.

Překladatelská koncepce vyrůstá „z názoru na dílo a ze zaměření na konzumenta určitého typu“.<sup>21</sup> Interpretační pole u populárně naučného textu je však poměrně úzké; své základní chápání výchozího textu jsem objasnila v rámci překladatelské analýzy (viz kapitolu 3). Pracuji s předpokladem, že recipient cílového textu se z hlediska vědomostí a očekávání výrazně neliší od příjemce textu výchozího.

Za dva základní protipóly překladatelské metody považuje Jiří Levý metodu věrnou (doslovnou) a metodu volnou (adaptační).<sup>22</sup> Již ze své podstaty naučného textu vybízí naše kapitola k překladu věrnému; k občasnému volnějším nakládání s originálem jsem přistupovala pouze na rovině jazykově-stylistické, bylo-li to v zájmu cílového čtenáře. Vzhledem k tomu, že analyzovaný text prakticky neobsahuje žádná specifika vázaná k zemi nebo době svého vzniku, která by ztěžovala cílovému čtenáři porozumění obecným významům, nebylo nutné využívat prostředků typických pro volný překlad – adaptaci, aktualizaci, lokalizaci či neutralizaci; naopak jakékoliv posuny tohoto typu by překladu velmi uškodily.

Hlavním cílem mého překladu bylo zachovat denotát, jinými slovy předat čtenáři cílového textu stejnou informaci, jakou má k dispozici čtenář výchozího textu. V tom spočívá u odborného, resp. i populárně naučného textu hlavní úloha překladatele; většina ostatních složek může být variantní.<sup>23</sup> Jistou míru věrnosti jsem se snažila zachovat i na

---

<sup>21</sup> LEVÝ, Jiří. *Umění překladau*. Čtvrté, upravené vydání. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta – Apostrof, 2012, s. 60. ISBN 978-80-87561-15-7.

<sup>22</sup> LEVÝ, ref. 21, s. 82

<sup>23</sup> srov. POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Druhé prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Tatran, 1975, s. 89.

rovině jazykově-stylistické, tedy převést do češtiny i některá specifika stylu autora výchozího textu, nikoliv však na úkor srozumitelnosti a realizace komunikační funkce.

Druhým požadavkem, jenž jsem na svůj překlad kladla, bylo vytvořit kvalitní, plnohodnotný český text, který by pro příjemce nebyl stylisticky rušivý, zbytečně neupozorňoval na svou překladovost a neobsahoval výrazné interference z němčiny. Zároveň je nasnadě, že autorský text psaný od samého počátku česky by vypadal v mnoha ohledech jinak; vytvořit takovou iluzi u překladového textu by v tomto případě vyžadovalo radikální zásahy do všech jazykových rovin originálu, kterých jsem se s ohledem na výše zmíněné dopouštět nechtěla.

## 5. Strategie řešení překladatelských problémů

### 5.1 Lexikální rovina

#### 5.1.1 Vlastní jména

U vlastních jmen osobních nebylo vyjma skloňování potřeba provádět oproti originálu žádné změny, pouze ruská vlastní jména podléhají při přepisu do češtiny odlišným pravidlům než v němčině (*Malewitsch – Malevič, Wassily Kandinsky – Vasilij Kandinskij*).<sup>24</sup> Skloňování cizích mužských jmen se řídilo pravidly uvedenými v Internetové jazykové příručce; u jmen končících na samohlásku *e* bylo preferováno zájmené skloňování, které případně umožňuje snadné odvození původního tvaru příjmení (*Zweite – Zweiteho, Macke – Mackeho*).<sup>25</sup> Ženská cizí příjmení jsem rozšiřovala o přechylovací koncovku *-ová* (*Gabriele Münterová, Marianne von Werefkinová, Natalia Gončarovová*).

Překlad neosobních vlastních jmen obvykle zrcadlil postup originálu. Pojmenování *Salon d'automne* tak bylo ponecháno v originále, i přestože existuje poměrně zavedený český protějšek, stejně tak názvy uměleckých skupin *Brücke* a *Der Blaue Reiter*, jež jsou i v českém kontextu známy pod svým původním německým pojmenováním; pouze jejich první uvedení v rámci výkladu jsem doplnila o český překlad v závorce. Pojem *Brücke*, který se objevuje nejčastěji v antepozici jako součást spojení *Brücke-Künstler*, zpravidla v zájmu skloňování uvádím ve formě *skupina Brücke*. Pro názvy ruských uměleckých skupin byly – analogicky k originálnímu textu – preferovány překladové varianty (*Kárový spodek, Terč, Oslí ocas*).

Co se týče komentářů k jednotlivým reprodukcím, při překladu údajů o autorovi, názvu, dataci a uložení díla jsem postupovala v souladu s výchozím textem. Názvy děl jsem překládala do češtiny, zatímco názvy muzeí, galerií a sbírek, s výjimkou Státního ruského muzea v Petrohradě, zůstaly v původním znění. Oproti praxi originálu jsem provedla jedinou změnu: před francouzským názvem Picassova slavného obrazu *Les demoiselles d'Avignon*, který autor důsledně používá i v hlavním textu, jsem upřednostnila

---

<sup>24</sup> *Pravidla Českého pravopisu s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy*. Praha: Academia, 2003, s. 76–89. ISBN 80-200-0992-2.

<sup>25</sup> ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR. Osobní jména mužská zakončená ve výslovnosti na [e], [é]. *Internetová jazyková příručka* [online]. ks © 2008–2014 [cit. 2014-08-03]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?id=322&dotaz=osobn%C3%AD%20mu%C5%99sk%C3%A1%20jm%C4%9Ena>.



dobře známou českou variantu *Avignonské slečny*; u překladu názvů uměleckých děl tak byl zachován jednotný postup a v rámci souvislého textu i možnost pružného skloňování.

### 5.1.2 Termíny

Termíny se v textu nevyskytovaly v nikterak hojném počtu a jejich překlad neskýtal závažnější problémy. Většinou se jednalo o poměrně známé výrazy z oblasti dějin a teorie umění jako *Zentralperspektive* – *lineární perspektiva*, *Formensprache* – *tvarosloví* nebo *Holzschnitt* – *dřevořez*. Pojem *Bilderstreit*, který se v německém kontextu takřka vždy objevuje v souvislosti s ikonoklasmem v Byzantské říši a který v češtině nemá ustálený ekvivalent, jsem přeložila jako *spor o obrazoborectví*. Výjimečně se objevily některé regionálně vázané nebo jinak specifické termíny jako *Hinterglasmalerei* neboli *podmalba na skle* nebo *(erzählerische) Bilderbogen*. Pro tento výraz v češtině neexistuje jednoznačný zavedený protějšek, překládám jej proto opisem jako *lidové tisky s obrázkovými příběhy* s odkazem – stejně jako v originálním textu – na jejich ruský název *luboky*. Terminologicky ustálený ekvivalent v češtině nemá ani pojem *Strichmännchen*; nahrazen byl opisným spojením *schematické postavičky*, přestože v něm chybí jasná indikace toho, že tyto postavičky sestávají pouze z jednoduchých čar. Ztrátu tohoto významového odstínu však nepovažuji pro vyjádření rámcové ideje za zásadní:

Dessen Mittel nobilitierte er als Mittel der Kunst: die Strichmännchen, die vereinfachten Umrisse, die Kritzeleien (...) (O, s. 41)

Její prostředky zušlechtoval na prostředky umění: schematické postavičky, zjednodušené obrysy, čmáranice (...) (P, s. 32)

V textu se objevilo také několik pojmů svázaných nikoliv pouze s kunsthistorií, nýbrž zejména s reáliemi „primitivních“ kultur. Tyto pojmy velmi pravděpodobně nejsou součástí běžných encyklopedických znalostí ani u příjemců ve výchozím jazyce. Jihoamerické trofeje v podobě hlav zabitých nepřátel, pro které němčina zná domácí slovo *Schrumpfköpfe*, bývají v češtině označovány svým původním názvem *tsantsy*. Velmi podobné je v obou jazycích naopak označení pro indiánské panenky *Kachinas* neboli *kačiny*.

### 5.1.3 Kompozita

Kompozita jsou jedním z projevů pro němčinu typické úspornosti a kondenzovanosti, jež je naopak češtině poměrně cizí. V našem textu se nejčastěji překládají dvouslovným spojením, zpravidla substantivem a adjektivním přívlastkem (*Kinderstube – dětský pokoj*, *Gestaltungsvorhaben – tvůrčí záměry*, *Verbindungsfäden – spojovací vlákna*) nebo substantivem a substantivním přívlastkem (*Formverknappung – redukce formy*, *Kunstmuseum – muzeum umění*). V ideálním případě tyto protějšky v obou jazycích plně ekvivalentní, a jejich překlad se tak stává vlastně rutinní záležitostí. Např. kompozitum *Hochkultur* však v daném kontextu neznačí jednoduše vysokou kulturu, nýbrž se vztahuje ke starověkým civilizacím, a při převodu jím tvořeného adjektiva je třeba se uchýlit k několikaslovnému opisnému výrazu:

Die Motive aus dem primitiven Leben sind europäisch mythisiert und in einen hochkulturellen Flächenstil gefaßt; (...) (O, s. 24)

Motivy z „primitivního“ života jsou evropsky mytizovány a zpracovány v plošném stylu typickém pro umění starověkých civilizací; (...) (P, s. 15)

Podobné změny ve struktuře věty a ztrátu výrazové úspornosti měla za následek i jiná kompozita v pozici přívlastku:

- (1) Was herkömmlich ein Bild ausmachte, wird in den «Demoiselles d'Avignon» (...) abrupt zur Disposition gestellt: (...) die bildsprachliche Unterscheidung von Figur und Umfeld oder Hintergrund, (...) (O, s. 26)
- (1) Prvky, které tradičně utvářely obraz, byly v *Avignonských slečnách* (...) náhle zpochybněny: (...) využití výtvarných prostředků k odlišení postav od jejich okolí či pozadí, (...) (P, s. 17)
- (2) Wie eine Anspielung auf Marcs naturreligiöse Vorstellungen von der reineren Existenz der Tiere mutet das Motiv des Schöpferauges (...) an. (O, s. 42)
- (2) Jako narážka na Marcovy představy o čistší existenci zvířat, přejaté z přírodních náboženství, působí na Kleově akvarelu motiv Stvořitelova oka nahoře uprostřed. (P, s. 33)

Volný opis si vyžádala také některá významově komplexní kompozita:

Dennoch kommt ihm das Verdienst zu, sich in aller Lebenskonsequenz auf fremde, als primitiv geltende Kulturen eingelassen zu haben. (O, s. 24)

Přece však patří k jeho zásluhám to, že se po celý život zcela důsledně věnoval cizím kulturám považovaným za primitivní. (P, s. 15)

## 5.2 Morfosyntaktická rovina

### 5.2.1 Neurčitý člen

Příznakové užívání členů, jimiž čeština nedisponuje, nebylo v překladu vždy možné plnohodnotně nahradit. Například výraz *ein Giotto*, který v originálním textu funguje jako metonymické označení, bylo do češtiny nutné přeložit opisem; přestože i v českém úzu mnohdy autorovo jméno figuruje jako zástupný výraz pro některé jeho dílo, v kontextu konkrétní překladové věty by použití metonymie vyznělo velmi nejednoznačně.

Ein hinduistischer Tanz, ein kambodschanischer Tempel, ein javanisches Relief oder ein Alltagsgegenstand galten ihm nun ebensoviel wie ein Giotto: (...) (O, s. 24)

Hinduistický tanec, kambodžská svatyně, jávský reliéf nebo předmět denní potřeby pro něj měly nyní stejnou hodnotu jako obraz od Giotta: (...) (P, s. 16)

Podobně jsem spojení *in einem Kandinsky* převedla jako *na Kandinského obrazu*. Zvláštní pozornost si vyžádalo i ojedinělé spojení neurčitého členu se substantivem *Welt*, jež jsem interpretovala jako vyjádření jednoty světa:

Eine Welt ist aus den Angeln; die als elegante Witwen maskierten Huren werden zu Metaphern für die Umwertung aller Werte. (O, s. 30)

Svět jako jednota se otřásá v základech; děvky maskované jako elegantní vdovy se stávají metaforami přehodnocení všech hodnot. (P, s. 22)

Na jiném místě značí neurčitý člen před příjmením „jedinečnost a neopakovatelnost dané osoby vzhledem k jejím možným konkurentům“;<sup>26</sup> zde je tohoto postupu využito s ironickým odstupem:

(...) dann gegen alles, was zu diesem Zeitpunkt in den Pariser Ateliers ausgebrütet wird, das Farbintensive, vermeintlich Dekorative der Fauves, die heilen Bilder eines Gauguin, die maßvolle Sonntäglichkeit eines Bonnard, (...) (O, s. 29)

Ve svém překladu jsem se nakonec rozhodla tento subtilní významový odstín raději pominout, než zveličovat explicitním vyjádřením, v němž by navíc jemná ironie originálu zanikla.

---

<sup>26</sup> ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003, s. 219. ISBN 80-7203-503-7.

### 5.2.2 Neosobní konstrukce

Autor využívá ve velkém množství nejrozličnějších druhů neosobních konstrukcí, které jsou velmi charakteristické pro texty vědecké, pro populárně naučné již v menší míře. Zvláště v předmluvě je koncentrace neosobního vyjadřování nápadná – autor tak záměrně staví sám sebe do pozadí. V češtině lze tyto prostředky považovat za méně obvyklé než v němčině, přesto je zvláště v textech odborného rázu vhodné určitou míru neosobního vyjadřování zachovat:

Besonders berücksichtigt werden dabei die formal und inhaltlich jeweils führenden Gattungen (...) (O, s. 7)

Zvláštní pozornost je přitom věnována uměleckým druhům, které měly v daném období formálně i obsahově vedoucí úlohu (...) (P, s. 11)

Některé konstrukce s použitím participiálního pasiva jsem – ve prospěch čtivosti a potlačení dojmu překladovosti – převáděla na aktivní, byl-li činitel z kontextu naprosto zřejmý (1). Jindy bylo příhodné pasivní tvar s participiem nahradit pasivem zvrtným (2).

(1) Alle diese Mittel und Strategien sind distanziert, zuweilen karikaturistisch eingesetzt. (O, s. 43)

(1) Všechny tyto prostředky a strategie používá [Klee] s odstupem, občas i karikaturně. (P, s. 34)

(2) Nichts wird mehr erzählt, auch nichts über Bordelle. (O, s. 28)

(2) Nic už se v něm nevypráví, ani o nevěstincích. (P, s. 19)

Klasickým problémem překladů z němčiny je konstrukce s neurčitým subjektem *man*, která přesouvá důraz z konatele děje na děj samotný a v češtině k sobě nemá plnohodnotný protějšek. V ideálním případě ji bylo možné převést do češtiny pomocí pasiva (1) nebo predikativního výrazu (2).

(1) Da man ihnen zunächst den Zugang zu Galerien und Museen verwehrte, suchten sie sich (...) Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb der Institutionen. (O, s. 44)

(1) Protože jim byl zprvu přístup do galerií a muzeí zapovězen, hledali možnosti (...), jak vystavovat své dílo mimo instituce. (P, s. 34)

(2) Man muß bei Kandinsky stets damit rechnen, daß in den Abstraktionen die ursprüngliche Bedeutung der Gegenstände noch mitschwingt. (O, s. 40)

(2) U Kandinského je třeba vždy očekávat, že v jeho abstrakcích bude původní význam předmětů ještě rezonovat. (P, s. 30)

Jindy se ovšem jako nejlepší řešení ukázalo nahrazení neosobní konstrukce vyjádřeným podmětem na základě kontextu. Část oné neurčitosti a neosobnosti se tím však nutně ztratila.

- (1) Man sollte meinen, die Künstler, selbst auf das Neue aus, hätten sich vorzugsweise und freudig in diesen breiten Strom der Neuerungen geworfen. (O, s. 23)
- (1) Snadno bychom se domnívali, že to byli především umělci, celí diví po všem novém, kdo se nadšeně vrhal do tohoto širokého proudu změn. (P, s. 14)
- (2) (...) man kopierte Hinterglasbilder und schuf dann auch eigene, fasziniert von der Flächigkeit, der Stilisierung, der schwarzen Umrissen, den leuchtenden Farben. (O, s. 37)
- (2) (...) umělci imitovali podmalby na skle a vytvářeli potom i své vlastní, fascinováni plošným zobrazováním, stylizací, černými obrysy, zářivými barvami. (P, s. 28)

K zastoupeným prostředkům neosobního vyjadřování patří například také různé konstrukce s modálním významem jako spojení *sein* + *zu* + infinitiv (1) nebo *sich lassen* + infinitiv (2). Zpravidla se překládají predikativními výrazy jako *je (není) třeba*, *je (není) nutno*, *je (není) možno*, *lze (nelze)* apod.

- (1) Dabei ist es zu bedenken, daß Kandinsky in diesem Punkt (...) von der Theosophie angeregt wurde. (O, s. 40)
- (1) Je nutné si přitom uvědomit, že v tomto bodě byl Kandinskij (...) inspirován teozofií. (P, s. 30)
- (2) (...) – und sie lasse sich in einem Kandinsky wie in einer alten Märchenillustration finden. (O, s. 40)
- (2) (...) – a tu lze podle nich najít na Kandinského obraze stejně tak jako na staré pohádkové ilustraci. (P, s. 31)

### 5.2.3 Nominalizace

Velmi často při převodu do cílového jazyka vyvstávala otázka, jak se nejlépe vypořádat s nominálním stylem, tedy s pro češtinu poměrně nepřírodným vyjadřováním slovesných významů pomocí substantiv. Přepsat celý text do čtivějšího verbálního stylu by se už velmi vzdalovalo od „pouhého“ překládání – nezůstal by kámen na kameni a bylo by nutné si též celou řadu větších domýšlet, dovysvětlovat, což by nakonec nevyhnutelně vedlo k posunům v původním autorově záměru a sdělení. Navíc je stále třeba mít na paměti, že i populárně naučná literatura by si měla ponechat něco z charakteristik stylu odborného, a ne-li přímo výrazovou úspornost, pak bezpochyby

jistou náročnost stylu. Většinou jsem se tedy nominálního vyjádření pokud možno přidržela. Největší problémy činila dějová substantiva, jejichž jmenné protějšky v češtině obsahují zvrtné zájmeno *se*, typu *Auseinandersetzung* nebo *Beschäftigung*; u těch zpravidla nebylo možné obejít se bez změn ve struktuře věty:

Das Glasbild, hervorgegangen aus der intensiven Beschäftigung des Künstlers mit bayerischen Hinterglasbildern, bereitet das Leinwandbild «Kleine Freuden» vor.  
(O, s. 39)

Malba na skle, inspirovaná bavorskými podmalbami, jimiž se Kandinskij intenzivně zabýval, je přípravou plátna *Malé radosti*. (P, s. 30)

Někdy se autor slovesnému vyjadřování vyhýbá natolik důsledně, že by zachování tohoto postupu bylo pro českou větu již neúnosné z hlediska stylu i srozumitelnosti. V takových případech je potřeba nominální hustotu na vybraných místech mírně rozvolnit verbálními výrazy; nemělo by přitom dojít k významovému posunu:

- (1) Dazu der *Widerspruch*, so Picasso, «gegen alles», der Widerspruch aus Ungenügen am Bestehenden, vor allem aber der bewusste Verstoß gegen die jeweils herrschenden Bildpraktiken sowie das andauernde Verwerfen der gültigen *Kunstbegriffe* – und daraus folgend deren ständige *Erweiterung*. (O, s. 8)
- (1) K tomu se přidal *protest*, namířený, slovy Picassovými, „proti všemu“, protest, který pramenil z nevole vůči stávajícímu stavu, především však znamenal vědomé porušování převládajících praktik ve výtvarném umění i vytrvalé odmítání platných *uměleckých pojmů* – a z toho plynoucí jejich neustálé *rozšiřování*. (P, s. 12)
- (2) Dieser Primitivismus fängt nicht von vorn an, er schaltet in die professionellen Verfahren des Malens und Zeichnens das Wissen um die Blickerneuerung durch die kindlichen Techniken und Perspektiven ein (...) (O, s. 41)
- (2) Tento primitivismus nezačíná úplně od píky – profesionální malířské a kreslířské postupy obohacuje o novou zkušenost zprostředkovanou dětskými technikami a perspektivami. (P, s. 32)

S nominálním stylem souvisí také vysoká frekvence substantivizovaných adjektiv, kterých autor mnohdy využívá k označení nějaké abstraktní nebo tematicky široké skutečnosti. Substantivizují se zpravidla primární adjektiva nebo adjektiva odvozená z participií.

Nejčastěji jsem využila k překladu těchto výrazů české substantivum sice odlišně tvořené, v daném kontextu ovšem významově takřka shodné: *das Oberflächliche* tak nahradila *povrchnost*, *das Dekorative* bylo převedeno jako *dekorativnost*, *das Spirituelle* jako *spiritualita* apod. U pojmu *das Geistige*, který v kapitole zaznívá v kontextu symboliky

Kandinského děl, jsem se rozhodla pro variantu *duchovnost* i s ohledem na zavedený český překlad jeho vlivné knihy *O duchovnosti v umění*.<sup>27</sup>

Zpodstatnělé adjektivum vystupuje dokonce i v samotném názvu celé kapitoly, kde *das Ursprüngliche* odkazuje ke všem různým významům tohoto slova, které v ní zazněly – k umění „primitivních“ národů, lidovému umění, dětským kresbám... Výraz *prvopočátky*, který jsem k překladu zvolila, v jazykové praxi není tak běžný a bude patrně pocítován jako významově užší, lze jím však účinně postihnout obsah kapitoly.

V případě, že se nepodařilo k německému zpodstatnělému adjektivu najít vhodný jednoslovný ekvivalent, bylo nutné za něj dosadit významově co nejbližší spojení přídavného a podstatného jména, případně i víceslovné spojení. Následující příklad kromě tohoto postupu demonstruje též náhradu dějového substantiva vedlejší větou.

Im frühen 20. Jahrhundert dagegen fanden sich in oft kurzlebigen, personell rasch wechselnden Künstlergruppen Gleichgesinnte zur vehementen persönlichen Durchsetzung ihrer künstlerischen Interessen zusammen. (O, s. 44)

Naopak počátkem 20. století se spojovali stejně smýšlející umělci do často jen přechodných, personálně rychle proměnlivých skupin, v nichž mohli důrazně prosazovat své umělecké zájmy. (P, s. 35)

Mnohdy přitom bylo nutné na základě kontextu význam substantiva mírně zkonkretizovat; nevyhnutelně tak zčásti došlo ke ztrátě abstraktnosti a neurčitosti, jež byla vlastní originálnímu znění:

- (1) Nun gehe es um das Schöpferische selbst und um die Herrschaft der rein malerischen Formen über die Formen der Natur, mithin um Malerei und Intuition. (O, s. 35)
- (1) Nyní jde podle něj o tvůrčího ducha samotného a o nadvládu čistě malířských forem nad formami přírodními, tedy o malířství a intuici. (P, s. 26)
- (2) Aus der widerständigen Haltung, die sich aufs Archaische beruft, speiste sich die Kunst des Jahrhunderts. (O, s. 37)
- (2) Z protestního postoje, který se odvolával na archaické formy, bylo živo umění celého století. (P, s. 28)

Nejproblematictější byly silně nominalizované pasáže obsahující celé řetězce těchto výrazů; v češtině si žádaly kombinaci různých způsobů substantivizace:

---

<sup>27</sup> KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Z němčiny přeložila Anita Pelánová. 2. vydání. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-08-4.

Die Ablehnung aller Virtuosität und Fertigkeiten, die Vorliebe fürs Rauhe, Unvollendete, auch fürs Ungebärdige und Ausdrucksstarke fanden ihre Versicherung bei «primitiver» und bei «wilder» Skulptur. Ihre Präsenz ermutigte zur radikalen Lösung. (O, s. 28)

Odmítnutí veškeré virtuozity a zručnosti, záliba v drsném, nedokončeném, v nespoutanosti a expresivitě – tomu všemu přitakávaly „primitivní“ a „divoké“ skulptury. (P, s. 20)

#### 5.2.4 Rozvité atributy

Němčina umožňuje k jednomu substantivu vztáhnout bohatě rozvitý atributivní celek – složený z přívlastků adjektivních, participiálních (odvozených z participia I nebo II), substantivních nebo i adverbiálních – a umístit ho bez ohledu na jeho délku a komplexnost do antepozice. V češtině je naproti tomu obvyklý atribut v antepozici v nerozvitě podobě; rozvité atributy stojí zpravidla v postpozici.<sup>28</sup>; platí to zejména pro atributy obsahující participiální adjektiva. Náš text je na ně poměrně bohatý, což souvisí s tendencí ke kondenzovanému stylu.

Nejjednodušším způsobem překladu do češtiny je převedení atributu nebo jeho části do postpozice.

Was das Glasbild motivisch noch übersichtlich vor Augen führt, löst die drei Jahre später entstandene große Gemäldefassung weitgehend im malerischen Gefüge kräftig wirkender Farben auf (...) (O, s. 39)

To, co bylo v případě malby na sklo možné motivicky ještě přehledně vnímat, se na velkém obrazovém zpracování vzniklém o tři roky později značnou měrou rozplývá v malířské kompozici intenzivních barev (...) (P, s. 30)

Velmi rozvité atributivní celky si mnohdy vyžádaly vyjádření pomocí vedlejší věty přívlastkové, které s sebou často neslo i celkově volnější opis originálního významu:

- (1) Es rückte ins Blickfeld, was der Kolonialismus als Zeugnisse exotischen, heidnisch genannten, auf jeden Fall als unzivilisiert geltenden Lebens nach Europa geschwemmt hatte. (O, s. 11)
- (1) Pozornost se obracela na to, co kolonialismus vyplavil do Evropy jako svědectví exotického, podle všeho pohanského a zcela jistě necivilizovaného života. (P, s. 14)
- (2) Angesichts der allgemeinen und sich unablässig wiederholenden verächtlichen Ablehnung wurden die Künstler in ihren Gruppen offensiv. (O, s. 44)

---

<sup>28</sup> ŠTÍCHA, ref. 26, s. 371



- (2) V reakci na obecné pohrdavé odmítání, kterému byli ustavičně vystaveni, přešli umělci ve svých skupinách do ofenzivy. (P, s. 34)
- (3) Ein zusammengesetztes Bild also mit verschiedenen Realitätsebenen und Bildsprachen, das des Betrachters kombinierende Phantasie fordert (...) (O, s. 24)
- (3) Tedy složený obraz s různými rovinami reality a různými výtvarnými jazyky, jejichž spojení v jednom celku klade značné nároky na fantazii pozorovatele. (P, s. 14)

### 5.2.5 Vyjádření přímé a nepřímé řeči

Vysoké frekvenci citátů a odkazů na názory a ideje, které nejsou přímo autorovy – ať už celých výroků nebo jen jednotlivých slov – odpovídá častý výskyt přímé i nepřímé řeči. Specifikem přímé řeči v našem textu je její občasné uvozování pouze pomocí spojky *so* – takovým úsporným prostředkem čeština nedisponuje, v těchto případech bylo tedy zpravidla nutné vhodně doplnit některé ze sloves *dicendi*. Často jsem také přímou řeč rozdělovala jinak, než tomu bylo v originále – zpravidla tak, aby v první části zazněl predikát:

- (1) «Die Kunstwerke des Ostens», so Gontscharowa 1913, «kopieren die Natur nicht, sie verbessern sie nicht, sie schaffen sie neu.» (O, s. 33)
- (1) „Umělecká díla Východu přírodu nenapodobují, ani ji nevylepšují,“ řekla Gončarovová v roce 1913, „nově ji vytvářejí.“ (P, s. 25)
- (2) «Die Negerstücke», so Picasso, «waren gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles*», (...) (O, s. 29)
- (2) „Ty černošské předměty byly proti všemu,“ prohlásil Picasso, „proti neznámým, hrozivým duchům. Znovu a znovu jsem si ty fetiše prohlížel a najednou jsem pochopil: *I já jsem byl proti všemu*.“ (P, s. 20)

Rozdílné možnosti obou jazyků se projevují ve způsobu indikace nepřímé řeči a významů jí podobných, obecně řečeno distance autora od určité výpovědi. Zatímco němčina pro tyto účely nejčastěji volí jednoznačný a úsporný indikátor, konjunktiv I, čeština žádný podobný gramatický prostředek nenabízí. Konjunktiv lze v překladu vykompenzovat přidáním výrazem indikujícím autorovu distanci – částicí *prý* či odkazem na původce promluvy, názoru apod. nebo předložkou *podle*:

Dies könne auch durch reine Malerei und durch die meditative Versenkung in Grundformen und Grundfarben bewirkt werden. (O, s. 35)

Toho lze podle něj dosáhnout také čistým malířstvím a meditativním pohroužením do základních tvarů a základních barev. (P, s. 26)

V tomto překladu ovšem zpravidla explicitní lexikální náhrada německého konjunktivu nebyla zapotřebí: nepřímá řeč byla často bezprostředním pokračováním řeči přímé, případně bylo z kontextu jednoznačně patrné, že se nejedná o autorův vlastní výklad.

- (1) Zugleich ist darin eine Reaktion auf den Vorwurf den Kritiker an die Modernen zu sehen, ihre Werke seien so einfältig wie die von Kindern, Kindern gelänge dergleichen ebenso. (O, s. 43)
- (1) Zároveň v tom lze spatřovat reakci na výtky kritiků vůči modernám, že jejich díla jsou prostá jako dětské obrázky, že něco takového by svedlo i malé dítě. (P, s. 33)

V hojně míře autor kombinuje k reprodukci cizího tvrzení přímou řeč s nepřímou. Do těchto reprodukováných výpovědí jsem zasahovala tehdy, pokud se v nich mísilo použití 1. osoby v přímé promluvě a 3. osoby v uvozujícím textu. Zachování tohoto postupu by v češtině podle mého soudu bylo stylisticky rušivé; u těchto několika případů jsem přímou řeč v nezbytně nutné míře převedla na řeč nepřímou:

- (1) Picasso hat bezeugt, daß «die afrikanischen Plastiken, die überall in meinen Ateliers herumhängen, eher Zeugen als Vorbilder» waren. (O, s. 28)
- (1) Picasso vypověděl, že africké plastiky, které měl „rozvěšené všude po svých ateliérech“, mu byly „spíše svědky než předlohami“. (P, s. 20)
- (2) Getroffen habe ihn aber «die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht.» (O, s. 41)
- (2) Zasáhla ho prý však „netušená“, jím „dosud nepoznaná síla palety“, jež překonávala všechny jeho představy. „Malba nabyla pohádkové síly a nádhery.“ (P, s. 32)

## 5.2.6 Slovosled

V obou jazycích stojí téma – komunikativně zapojená část výpovědi nejčastěji na začátku věty; větné réma – část komunikativně nezapojená pak zpravidla na konci. V němčině, jež se silněji řídí gramatickým slovosledem, to platí ovšem pouze tehdy, umožňuje-li to větný rámec.<sup>29</sup> V německé větě je proto naopak běžné, že na jejím počátku stojí komunikativně nezapojený podmět a na konci komunikativně zapojený větný člen

---

<sup>29</sup> ŠTÍCHA, ref. 26, s. 170

představující jakousi „kulisu“.<sup>30</sup> Tyto rozdíly bylo třeba při překladu češtiny v zájmu zachování aktuálního slovosledu velmi často vyrovnávat záměnou pozic větných členů rematických a tematických:

- (1) Eine ausufernde, zuweilen unüberschaubar scheinende Vielfalt, durchzogen von rasch aufeinanderfolgenden Neuerungen und getrieben von unterschiedlichen Utopien, charakterisiert die Kunst des 20. Jahrhunderts. (O, s. 7)
- (1) Umění 20. století charakterizuje nezměrná, někdy zdánlivě nepřehledná rozmanitost, prostupovaná rychle za sebou následujícími změnami a poháněná různými utopiemi. (P, s. 11)
- (2) Demonstrativ exotisch lebten die Künstler der ›Brücke‹, die sich 1905 in Dresden zusammengeschlossen hatten, bald jedoch auch in Berlin zu finden waren. (O, s. 29)
- (2) Umělci skupiny *Brücke*, kteří se dali dohromady v Drážďanech roku 1905, ale brzy se začali objevovat také v Berlíně, žili okázale exoticky. (P, s. 21)

V některých případech nešlo jen o prostou výměnu pozice dvou částí věty, nýbrž v důsledku o její naprosto nové uspořádání. U následujícího příkladu jsem v zájmu přehlednosti sdělení přistoupila i ke sloučení dvou různých subjektů (s totožným denotátem):

Daß sie keine Realität abbildet, sondern eine göttliche Kraft vergegenwärtigt, also Unsichtbares sichtbar macht und eine transzendente Funktion hat, weckte das Interesse der Künstler für diese Bilder, die damals als Zeugnisse der Volkskunst galten. (O, s. 33)

Ikona, tehdy chápaná jako svědectví lidového umění, vzbuzovala zájem umělců tím, že nezobrazuje realitu, nýbrž zpřítomňuje božskou sílu, tedy činí neviditelné viditelným a má transcendentní funkci. (P, s. 25)

Výjimečně jsem se uchýlila k explicitní signalizaci zapojenosti tématu pomocí ukazovacího zájmena *ten*:

«Die Negerstücke», so Picasso, «waren gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles*», (...) (O, s. 29)

„Ty černošské předměty byly proti všemu, proti neznámým, hrozivým duchům,“ prohlásil Picasso. „Znovu a znovu jsem si ty fetiše prohlížel a najednou jsem pochopil: *I já jsem byl proti všemu*.“ (P, s. 20)

---

<sup>30</sup> ŠTÍCHA, ref. 26, s. 173

### 5.2.7 Dělení vět

Řada změn oproti originálu byla provedena v délce a dělení jednotlivých vět a souvětí. Dlouhá paratactická souvětí s větami ve slučovacím poměru, jež se v textu občas objevují, jsem rozdělovala do kratších vět nebo přinejmenším významové úseky oddělovala středníkem. Na význam věty tento postup neměl žádný vliv, pouze se pro příjemce v cílovém jazyce stala přehlednější a čtivější:

Die Texte von Kandinsky, Marc, Macke, Burljuk haben einen gemeinsamen Tenor: Die alte, von materialistischem Denken getragene Kultur sei ausgelaunt, eine neue müsse von ihnen, «den Wilden», erkämpft werden, die Wiedergabe von Äußerem sei erledigt, die «tiefe Innerlichkeit des künstlerischen Ausdrucks» (Marc) sei das Ziel – und sie lasse sich in einem Kandinsky wie in einer alten Märchenillustration finden. (O, s. 40)

Texty od Kandinského, Marca, Mackeho i Burljuka mají společnou hlavní myšlenku: stará kultura nesená materialistickým myšlením je vyčerpaná a oni, „divoši“, musejí vybojovat novou. Reprodukce vnějšího světa se přežila, cílem je „hluboká niternost uměleckého výrazu“ (Marc) – a tu lze podle nich najít na Kandinského obraze stejně tak jako na staré pohádkové ilustraci. (P, s. 31)

Mezi dvě (poslední) věty souvětí slučovacího, které byly v originále – aniž by to bylo zjevným znakem stylizace – spojeny asyndeticky, jsem ve svém překladu zpravidla považovala za vhodné vsunout spojku *a*. Demonstrováno je to též na předchozím příkladě.

- (1) Eine Maske des afrikanischen Stamms der Fang, die Maurice Vlaminck an André Derain verkauft hatte, faszinierte Picasso in dessen Atelier, sie entflammte auch Henri Matisse. (O, s. 27)
- (1) Maska afrického kmene Fang, již koupil André Derain od Maurice Vlamincka, učarovala v jeho ateliéru Picassovi a nadchla i Henriho Matisse. (P, s. 19)
- (2) Die Künstler entdeckten die volkstümlichen Bilder wilder, sammelten sie. (O, s. 33)
- (2) Umělci znovuobjevovali lidové obrázky a sbírali je. (P, s. 24)

Asyndetických spojení autor s oblibou využíval i v případě větných členů v souřadném poměru, zpravidla v nominálních výčtech. Většinou bylo možné tento postup v cílovém jazyce zachovat a s ním i dojem určité neuzavřenosti dané řady.

### 5.3 Stylistická rovina

Mou základní strategií bylo vystihnout podstatu textu nejen po významové, ale i po stylistické stránce. Tedy zrcadlit v překladu jeho stylistické kvality a specifika a zároveň jej nepřetvářet k obrazu svému. Dále jsem pokládala za důležité nespokojit se s první překladovou variantou, která se nabízí, ale pátrat po možnostech ještě výstižnějších, zachovávat bohatství synonym a vyhnout se stereotypním řešením.

#### 5.3.1 Frazémy

Stylistická obohacení v podobě idiomů a ustálených spojení bylo pochopitelně žádoucí v co nejvyšší možné míře zachovávat, tedy hledat pro ně v češtině ekvivalentní výrazy; výhradně se jednalo o frazémy nevětné, nejčastěji se slovesnou funkcí. V ideálním případě cílový jazyk nabízel analogický idiom: např. úsloví *wie ein Blitz einschlagen* plně vyhovoval překlad *udeřit jako blesk z čistého nebe*, *Furore machen* bylo možné snadno převést jako *vyvolat rozruch*. Ustálené spojení *einen Niederschlag finden* jsem nahradila úslovím *zanechat stopy*, jež sice využívá jiného obrazu, sémanticky však originál nikam neposouvá. Podobně byl frazém *aus den Angeln sein* přeložen jako *otřásat se v základech*.

Někdy však bylo nutné idiomatický výraz v němčině přeložit neidiomatickým opisem. Tak jsem úsloví *gegen den Strich brüsten*, součástí jehož významu je český nevětný frazém *proti srsti*, v tomto případě ovšem pro překlad nepoužitelný, musela převést neutrálně jako *vzdorovat*, s vědomím, že tak sice neobsáhnu všechny významové nuance původního výrazu, ty však budou dostatečně rozvedeny v bezprostředně následujícím textu. Podobně jsem postupovala u frazému *das Wort reden*, který jsem nahradila sice významově přesným, ale neidiomatickým ekvivalentem *zasazovat se*.

V případě, že čeština vhodný protějšek – ať už analogický, nebo významově srovnatelný – nenabízí, je možné vyrovnat stylistickou ztrátu na jiném místě, tedy ji kompenzovat.<sup>31</sup> Vzhledem k tomu, že se nejedná o literární text a ochuzení o část idiomatiky nemá výrazný dopad na zachování hlavní komunikační funkce, nechtěla jsem této metody využívat za každou cenu. Jistý deficit v této oblasti jsem však měla na paměti a pakliže se na jiném místě idiomatický překlad nabízel, využila jsem jej jako kompenzačního prostředku. *Unter Kontrolle gehalten sein* tak překládám obraznějším

---

<sup>31</sup> LEVÝ, ref. 21, s. 120

spojením *být v područí, von vorn anfangen* jako *začít od nuly* nebo *začít od píky*. K německému spojení *zu Gesicht bekommen* jsem v češtině nenašla vhodný ekvivalent; tuto ztrátu jsem však nahradila ještě v téže větě překladem verbonominální vazby *an die Öffentlichkeit bringen* pomocí idiomatického výrazu:

(...) – falls sie das Bild, das erst in den zwanziger Jahren durch die Surrealisten an die Öffentlichkeit gebracht wurde, überhaupt zu Gesicht bekamen. (O, s. 28)

(...) – pokud tedy obraz, který vynesli na světlo až surrealisté ve 20. letech, vůbec měli možnost vidět. (P, s. 19)

### 5.3.2 Výrazy se stylistickým příznakem

Protějšky v češtině jsem hledala také pro překlad ojedinělých výrazů z jiné než neutrální spisovné vrstvy jazyka. Například slovesný výraz *auf etwas sein*, který lze řadit do hovorového rejstříku, si v překladové verzi *být celý divý* ponechal něco ze svého stylistického příznaku:

Man sollte meinen, die Künstler, selbst auf das Neue aus, hätten sich vorzugsweise und freudig in diesen breiten Strom der Neuerungen geworfen. (O, s. 23)

Snadno bychom se domnívali, že to byli především umělci, celí diví po všem novém, kdo se nadšeně vrhal do tohoto širokého proudu změn. (P, s. 14)

K hovorovému příměru *in etwas zu Hause sein* se zas nabízí protějšek *být v něčem jako doma*. Pro sloveso *ausbrüten* se základním významem *vysedět (vejce)* se pak podařilo najít alespoň náhradu z téhož tematického okruhu, a zachovat tak lehce posměšný podtón, který do výpovědi vnáší originální výraz:

(...) dann gegen alles, was zu diesem Zeitpunkt in den Pariser Ateliers ausgebrütet wird, das Farbintensive, vermeintlich Dekorative der Fauves, (...) (O, s. 29)

(...) dále proti všemu, co se do té doby vylíhlo v pařížských ateliérech – jasná barevnost, údajná dekorativnost u fauvistů, (...) (P, s. 20)

Hanlivé označení *Hure* zase nejprůhodněji nahradilo slovo *děvka*, naopak výraz z knižní mluvy *jemandem ist um etwas zu tun* jsem převedla významově srovnatelným, byť v praxi patrně obvyklejším, frazémem *ležet na srdci*:

In ihrer eigenen Kulturen *symbolisieren* die Masken schließlich nicht eine jenseitige Kraft, sie *verkörpern* sie – und darum war es auch Picasso zu tun. (O, s. 29)

V kulturách, z nichž pocházejí, nejsou masky koneckonců *symbolem* nějaké nadpozemské síly, ony ji *ztělesňují* – a to leželo na srdci také Picassovi. (P, s. 20)

Nutno podotknout, že snahy o nahrazení těchto výrazů i s jejich stylistickým příznakem nebyly vždy úspěšné a docházelo tak na několika místech k určitému zploštění stylu (viz také 6.1). Například německé *Freier* pocházející z žargonu prostitutek bylo do češtiny nutné převést neutrálním výrazem *zákazníci*. Pro překlad hovorového slovesa *aushecken* implikujícího lstivý záměr či vychytralost jsem zvolila neutrální sloveso *chystat*, které pouze v určitých kontextech může nabývat konotací původního výrazu (např. *Co to na mě zase chystáš?*).

Podobně jako bylo záhodno přenést do překladu maximum stylistických prvků originálu, jež ho posouvaly od neutrálního stylu vědeckých textů k osobitosti textů literárních, bylo též potřeba vyvarovat se zbytečného přikrašlování, používání obrazných vyjádření, kde jsou v originále vyjádření věcná apod.:

Er war den Vorstellungen von der reinen Natur und den ursprünglichen Menschen, vom ebenso orgiastischen wie kostengünstigen Leben gefolgt, welche die Reiseliteratur ein Jahrhundert zuvor verbreitet hatte. (O, s. 24)

Dlouho žil v představě panenské přírody a původního obyvatelstva, života orgiastického a zároveň nenákladného, kterou šířila cestopisná literatura o století dříve. (P, s. 15)

Do tohoto romantizujícího kontextu na první pohled nezapadá cizí slovo *orgiastisch*, které nemá právě pozitivní konotace a v sousedství slov domácího původu se příliš nevyjímá, nebo adjektivum *kostengünstig*, nikterak poetický výraz oblasti ekonomie či marketingu. Pro dosažení efektu originálu vyplývajícího z neobvyklé konstelace těchto výrazů bylo však nutné odolat pokušení je v češtině mírnit nebo přikrašlovat (např. slovy *nespoutaný* a *skromný*).

## 5.4 Pragmatická rovina

### 5.4.1 Vnitřní vysvětlivky

Jak jsem konstatovala již dříve, pragmatickou složku textu ve smyslu požadavků na příjemce nebylo při překladu do češtiny třeba výrazně zohledňovat: předpokládá se, že recipient výchozího a cílového textu bude mít k dispozici obdobnou základnu vědomostí a zkušeností. Přídavným vysvětlivkám, které by neměly oporu v originálu, jsem se tak v zásadě vyhýbala.

Pouze v několika výjimečných případech, kdy autor zmiňoval nebo citoval nikterak obecně známou osobnost z oblasti kunsthistorie, jsem připojila před příslušné jméno

jednoslovnou vnitřní vysvětlivku; tento nenásilný postup ostatně doporučuje i Levý.<sup>32</sup> Jak již bylo zmíněno (viz 3.1.4), autor se odkazuje především na předchůdce či kolegy-kunsthistoriky z německy mluvících zemí, jejichž jména českému příjemci pravděpodobně nebudou známá:

Werner Hofmanns Satz: «Kunst ist das, was wir als solche gelten lassen» macht indes deutlich, daß mit der Setzung des Künstlers die gesellschaftliche Bestätigung zumindest im Rahmen der Institution Kunst einhergehen muß. (O, s. 8)

Podle výroku kunsthistorika Wenera Hofmanna, že „umění je to, co jako umění přijmeme“, je přitom zřejmé, že s postavením umělce musí jít ruku v ruce společenské uznání přinejmenším v rámci instituce umění. (P, s. 12)

Pokud ovšem bylo z kontextu zřejmé, kam danou osobnost zařadit (např. jména Carla Einsteina nebo Fritze Burgera jsou uváděna v přímé souvislosti s jejich teoretickými publikacemi), nebo šlo o pro poučeného čtenáře nejspíš známé jméno (Ernst Gombrich), vysvětlivku jsem nepřipojovala.

Další výjimkou bylo metonymické spojení *bei Thannhauser*, které čtenář výchozího textu může vnímat jednoznačně jako odkaz na mnichovskou galerii, pro příjemce cílového textu by to bylo již méně zřejmé. Rozšířila jsem jej proto na výraz *v galerii Heinricha Thannhausera*; pro vzápětí následující analogické spojení *bei Hans Goltz* postačoval již doslovný, metonymický překlad.

Porozumění reáliím vztahujícím se ke kultuře a umění „primitivních“ národů (termíny jako *tsantsy*, *kačiny* nebo *tupapau*) jsem českému recipientovi zpravidla žádnými přidanými vysvětlivkami neusnadňovala. Ostatně znalost těchto pojmů není k pochopení základní myšlenky díla zásadní, spíše v něm tato slova mohou spoluvytvářet kolorit exotických kultur.

Text nebyl ve své překladové verzi rozšířen ani o žádné poznámky pod čarou, byť jeden případ byl v tomto ohledu mírně sporný. Kandinského citovaná slova «*Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh [Kinderzeichnung] (...)*» (O, s. 37) budou patrně cílovému čtenáři nejasná a nemusí být srozumitelná ani pro příjemce původního textu – proto patrně sám autor vložil do citace vysvětlivku v hranatých závorkách. O tom, že „malým Zehem“ měl Kandinskij na mysli malé syny mnichovského architekta Augusta Zeha, jejichž obrázky byly v době vzniku Almanachu *Der Blaue Reiter* vystaveny v jedné

---

<sup>32</sup> LEVÝ, ref. 21, s. 115



z místních galerií,<sup>33</sup> však Schneede neměl potřebu čtenáře zpravovat. Nejedná se zde o klíčovou informaci a vysvětlení, že jde o dětskou kresbu, musí postačovat; bylo by nevhodné překlad zatížit poznámkovým aparátem.

#### 5.4.2 Názvy kapitol

Názvy kapitol a podkapitol jsem překládala co možná nejvěrněji – promítá se do nich totiž estetická funkce, autorův umělecký záměr. Obvykle se skládají ze dvou částí oddělených dvojtečkou: první bývá zhuštěným, často lehce nadsazeným až trochu provokativním shrnutím obsahu kapitoly (*Falsche Paradiese und zusammengesetzte Bilder*, *Sächsische Primitive*, *Kinderstube contra Kunstmuseum*), druhá část pak zpravidla obsahuje jméno umělce, umělecké skupiny či obrazu, k nimž se první část názvu a tedy celá podkapitola především vztahuje. Vedle těchto příznačných titulů se v textu vyskytují i názvy jednoduché, přímočaré (*Fortschritt und Kunst*). O volnějším přístupu v otázce překládání názvů bych uvažovala teprve po poradě s případným zadavatelem: bylo by jistě možné je o něco přiblížit českému úzu změnou pořadí obou částí nebo jejich pojetím jako titulu a podtitulu na samostatných řádcích, aniž by musely být odděleny dvojtečkou. V úvahu by připadaly též typografické úpravy.

#### 5.4.3 Pragmatika času a místa

Jak jsem uvedla již dříve (viz 3.1.4), časová pragmatika nehraje v našem textu takřka žádnou roli. Pouze bylo ke zvážení, zda ponechat v původním znění výrok týkající se Picassových *Avignonských slečen*: *Beinahe hundert Jahre nach der Entstehung ist dieses Werk immer noch ein Rätsel*. (O, s. 28). Domnívám se však, že předmluva knihy obsahuje dostatečně explicitní odkazy na rok vzniku díla a čtenář se nebude nad touto dnes již neplatnou formulací pozastavovat. Podobně se text takřka žádnými prostředky nevztahuje k místu svého vzniku a neobsahuje žádné reálie vázané specificky na výchozí kulturu.

---

<sup>33</sup> PRIEBE, Evelin. *Kandinsky und die Kunsterziehungsbewegung*. Göttingen: Cuvillier, 2010, s. 23. ISBN 978-3-86955-553-9. Dostupné také z: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1060/1/Priebe\\_Kandinsky\\_und\\_die\\_Kunsterziehungsbewegung\\_2010.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1060/1/Priebe_Kandinsky_und_die_Kunsterziehungsbewegung_2010.pdf).

## 6. Typologie překladatelských posunů

Překladatelskými posuny se zpravidla rozumí změny, k nimž dochází při překladatelském procesu vlivem překladatelovy interpretace originálního textu. Tento pojem ovšem nemusí být chápán nutně negativně – velká část posunů vyplývá z odlišnosti obou jazyků nebo kultur, a je proto nedílnou součástí každého překladu.<sup>34</sup>

Na makrostylistické rovině textu se projevují negativní posuny, které vznikají v důsledku překladatelových chyb – jazykového nepochopení, nesprávné interpretace autorova záměru nebo porušením celistvosti komunikačního translačního procesu.<sup>35</sup>

Opodstatněné, tj. funkční posuny, které vznikají jako důsledek rozdílnosti dvou jazykových kódů, Popovič označuje jako konstitutivní nebo objektivní.<sup>36</sup> Dochází k nim na všech jazykových rovinách; v našem textu by do této kategorie spadaly např. různé způsoby převodu pasivních konstrukcí, rozklad kompozit do víceslovných spojení, změna slovosledu, ztráty vyplývající z absence členů v češtině apod. Tyto jevy však byly již dostatečně ozřejmeny (viz kapitolu 5).

Za protipól konstitutivních posunů Popovič považuje posuny individuální neboli subjektivní, které odrážejí překladatelovu metodu, jeho idiolekt a tvůrčí styl, ale i stereotypní překladatelská řešení, a zejména ukazují na jeho interpretaci originálního textu. Vlivem těchto posunů přitom může dojít k jeho podinterpretování nebo přeinterpretování.<sup>37</sup> Popovič dále rozlišuje dva nejfrekventovanější druhy individuálních posunů: simplifikaci výrazových vlastností v překladu a explikaci.

### 6.1 Simplifikace a nivelizace

Problém simplifikace výrazových vlastností Popovič spojuje především s literárním překladem;<sup>38</sup> idiolekt překladatele a jeho určitý tvůrčí styl se však, byť méně markantně, prosazuje i u textů neliterárních, tedy i v nich dochází k tomu, že překladatelův styl nepostačuje k vystižení specifík a kvalit originálu. Levý tyto negativní posuny na

---

<sup>34</sup> GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatológie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009. ISBN 978-80-8094-627-2.

<sup>35</sup> POPOVIČ, Anton. *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983, s. 201.

<sup>36</sup> POPOVIČ, ref. 32, s. 197

<sup>37</sup> POPOVIČ, ref. 32, s. 198

<sup>38</sup> POPOVIČ, ref. 32, s. 198

stylistické rovině označuje pojmem nivelizace, tedy zploštění stylu; za následek mají oslabení estetické funkce ve prospěch funkce sdělovací.<sup>39</sup>

V našem překladu obvykle vedlo k těmto posunům to, že se v cílovém jazyce nepodařilo najít vhodné protějšky, jež by svým charakterem (mírou idiomatičnosti, konotacemi, stylistickým příznakem) plně odpovídaly originálu. Na některých místech bylo však možné tyto ztráty kompenzovat (viz 5.3).

## 6.2 Explikace a intelektualizace

Explikací se myslí explicitní vyjadřování implicitních významů originálu, preference víceslovných výrazů před jednoslovnými. Do této kategorie patří jak přidávání sémantické informace v podobě vnitřních vysvětlivek, tak zlogičťování vztahů na syntaktické úrovni. Ve výsledku explikativní posuny mohou zapříčinit, že cílový text jde čtenáři mnohem víc naproti, než bylo zamýšleno autorem originálu.<sup>40</sup> Popovičova idea „explikovanie v preklade“ má mnoho společného s překladatelským posunem intelektualizace, o němž hovoří Jiří Levý. Rozlišuje přitom tři typy: zlogičťování textu, vykládání nedořečeného a formální vyjadřování syntaktických vztahů.<sup>41</sup>

V mém překladu se posuny explikativního charakteru objevují, zpravidla jsou však na hranici nebo za hranicí posunů konstitutivních; jinými slovy tyto posuny vznikly vždy v zájmu stylistické úrovně textu, potažmo i jeho srozumitelnosti. Týká se to např. vyjadřování určitého agentu namísto pasiva či konstrukce s *man*, konkretizování významu zpodstatnělých adjektiv, převádění úsporných nominálních vyjádření na verbální, překladu atributů a kompozit vedlejší větou apod. V minimální míře jsem užívala též vnitřních vysvětlivek.

---

<sup>39</sup> LEVÝ, ref. 21, s. 138

<sup>40</sup> POPOVIČ, ref. 32, s. 200

<sup>41</sup> LEVÝ, ref. 21, s. 132

## 7. Závěr

Ukázalo se, že překlad vybrané kapitoly z knihy Uwe M. Schneedehe *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* nepřináší závažnější, neřešitelné překladatelské problémy. Lze to z velké části připsat skutečnosti, že není úzce vázán na kulturní prostředí, v němž vznikl, a neobsahuje žádná sdělení, která by nebylo možné přetlumočit příjemci z cílové kultury. Převažující metodou charakteristickou pro populárně naučný text byla metoda věrného překladu, která měla za cíl beze zbytku převést informaci uloženou ve výchozím textu do cílového a zároveň se výrazně neodchýlit od stylistických specifik originálu. Metoda volného překladu byla upřednostněna tehdy, kdy byla ohrožena stylistická úroveň textu. Překladatelské posuny vyplývaly zejména z odlišných možností, které čeština v porovnání s němčinou nabízí, a neměly výrazný dopad na celkové vyznění textu.

## 8. Bibliografie

### Primární literatura

SCHNEEDE, Uwe M. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München: C. H. Beck Verlag, 2001. ISBN 978-3-406-48197-0.

### Sekundární literatura

BAŽUROVÁ, Monika. Trofejní hlavy amazonského kmene Jívaro. In: *Muzeum 3000. Zpravodajský portál Národního muzea pro 3. tisíciletí* [online]. 5. 3. 2013 [cit. 2014-07-01]. Dostupné z: <http://muzeum3000.nm.cz/zajimavosti/trofejni-hlavy-amazonskeho-kmene-jivaro>.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ a Eva MINÁŘOVÁ. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-961-4.

*Duden Online* [online]. © Bibliographisches Institut GmbH, 2013 [cit. 2015-01-01]. Dostupné z: <http://www.duden.de/woerterbuch>.

GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2009. ISBN 978-80-8094-627-2.

HELBIG, Gerhard a Joachim BUSCHA. *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheidt, 2001. ISBN 978-3-468-49493-2.

JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics. In: Sebeok, T. A. (ed.). *Style in Language*. Boston: Technology Press of MIT, 1960, s. 350-377.

KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1351-4.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Čtvrté, upravené vydání. Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta – Apostrof, 2012. ISBN 978-80-87561-15-7.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Auflage: Heidelberg: Julius Gros Verlag, 1995. ISBN 3-87276-649-X.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu*. Druhé prepracované a rozšírené vydanie. Bratislava: Tatran, 1975.

POPOVIČ, Anton. *Originál – preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983.

*Pravidla Českého pravopisu s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy*. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-0992-2.

PRIEBE, Evelin. *Kandinsky und die Kunsterziehungsbewegung*. Göttingen: Cuvillier, 2010. ISBN 978-3-86955-553-9. Dostupné také z: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1060/1/Priebe\\_Kandinsky\\_und\\_die\\_Kunsterziehungsbewegung\\_2010.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1060/1/Priebe_Kandinsky_und_die_Kunsterziehungsbewegung_2010.pdf).

SCHNEEDE, Uwe M. *Uwe M. Schneede* [online]. © 2006 buerobarz hamburg [cit. 2014-08-01]. Dostupné z: <http://www.uwe-schneede.de>.

SIEBENSCHN, Hugo a kol. *Německo-český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970. 2 sv.

*Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960–1971. 4 sv.

ŠTÍCHA, František. *Česko-německá srovnávací gramatika*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-503-7.

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR, V. V. I. *Internetová jazyková příručka* [online]. © 2008–2015 [cit. 2015-01-01]. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.

WALTHER, Ingo F., ed. *Umění 20. století*. Bratislava: Taschen / Nakladatelství Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

Příloha: text originálu